Zur
Erzählungskunst Otto Ludwigs.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen philosophischen Fakultät

der

Universität zu Tübingen

vorgelegt

von

Richard Müller

aus Ems.

ACAD. LUND. BIBL.

Potsdam.

Druck von A. W. Hayn's Erben.

1904.

Tag der mündlichen Prüfung: 31. Oktober 1904.
Referent: Prof. Dr. Hermann von Fischer.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät erscheint nur ein Teil der Arbeit als Dissertation. Die ganze Arbeit erscheint im Verlage von Albert Kohler, Berlin. Diese enthält außer den hier abgedruckten Kap. I und II und den ersten Paragraphen von Kap. III des ersten Teiles, noch Kap. III vollständig, das die Stilformen der Darstellung behandelt, und Kap. IV, das die Mittel der Charakteristik bespricht. Der zweite Teil ist den theoretischen Studien Ludwigs gewidmet und gibt in übersichtlicher Zusammenstellung die wichtigsten Anschauungen des Dichters über die Technik des Romans. Der Schluß vergleicht Theorie und Praxis. — Außerdem hat die Buchausgabe eine neue Einleitung erhalten.

Leitspruch:

Wir müssen dem schaffenden Geiste des Künstlers auch in den kleinsten Zügen zu begegnen suchen, denn oft sind es diese, worin er das Tiefste seiner Intention niedergelegt hat.

Otto Ludwig.

Inhalt.

Einleitung.

Erster Teil: Die Erzählungen.

Kapitel I: Motive und Charaktere.

Kapitel II: Komposition.

1. Aufbau der Handlung.
2. Spannungstechnik.

Kapitel III: Darstellung.

1. Sprache und Stil.
2. Subjektives.
3. Die Formen der Darstellung.
4. Natur- und Milieuschilderungen.

Kapitel IV: Die Mittel der Charakteristik.

1. Äußere Charakteristik und Mimik.
2. Innere Charakteristik
   a) durch Namengebung;
   b) die Charakterskizze;
   c) durch Handlung;
   d) kontrastierende Charakteristik;
   e) durch die Redeweise;
   f) durch den Gedankenkreis;
   g) durch Urteile anderer Personen.

Abschluß: Perioden im Schaffen Ludwigs.

Zweiter Teil: Die Studien und Pläne.

Einleitendes.

Kapitel I: Motive und Charaktere.

1. Allgemeines.
2. Spezielles.

Kapitel II: Komposition.

1. Aufbau.
2. Spannungstechnik.

Kapitel III: Darstellung.

1. Sprache und Stil.
2. Subjektives.
3. Formen der Darstellung.
4. Natur- und Milieuschilderung.

Kapitel IV: Mittel der Charakteristik.

1. Äußere Charakteristik und Mimik.
2. Innere Charakteristik.
   a) die Charakterskizze;
   b) durch Handlung;
   c) Kontrastierende Charakteristik;
   d) durch die Redeweise;
   e) durch den Gedankenkreis;
   f) durch Urteile anderer Personen.

Schluß: Die Technik der Studien verglichen mit der Technik der Erzählungen.

Erſter Teil.

Die Erzählungen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547024_0182

Kapitel I.

Motive und Charaktere.

Es sollen zuerst die Motive der Ludwigschen Erzählungen untersucht und auf ihre eventuelle Abhängkeit von literarischen Vorbildern hin geprüft werden. Denn man darf wohl annehmen, daß von da, wo sich stoffliche Beeinflussung nachweisen läßt, auch eine Abhängigkeit in der Form zu erwarten ist.

Daß Ludwig, der sehr viel las, sich durch die Lektüre anregen ließ, dafür sind ja die „Studien" der deutlichste Beweis. Besonders aber sei noch auf die Stelle in den „epischen Studien" hingewiesen, wo er gelegentlich einer Besprechung von Gottfried Kellers „Romeo und Julie auf dem Dorfe" notiert: „Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigene Pläne derart gemacht." (B. VI 286.) Für die Dramen sind bereits die literarischen Einflüsse nachgewiesen.[1]) Für das Schauspiel „Das Fräulein von Scuderi" hat E. T. A. Hoffmanns gleichnamige Novelle den Stoff geliefert, bei den „Makkabäern" schwebte ihm Zacharias Werners Makkabäerstück vor. Auch der „Erbförster" ist nur eine scheinbare Ausnahme. Die Lokalfarbe der Iffländschen „Jäger", das sittliche Problem des Kleistschen „Kohlhaas" und etwas von der düstern Stimmung der Hebbelschen „Maria Magdalena", diese drei Motive schießen ineinander und kristallisieren sich zu einer Figur, die Ludwig in der Wirklichkeit begegnet ist. Auch für andere Werke noch läßt sich

1) Vgl. Jul. Schmidt: Charakterbilder aus der zeitgenöss. Literatur S. 158 (O. Ludwig). Zum Erbförster vgl.: E. Sieburg: Die Vorgeschichte der Erbförstertragödie von O. Ludwig. Diss. Berlin 1903.

dasselbe nachweisen, doch mag dies genügen, um meine Annahme, daß Ludwig literarischen Anregungen sehr zugänglich war, zu rechtfertigen.

Wir nehmen, hierin Goethe folgend,[1]) drei Stoffgebiete an, denen die einzelnen Motive angehören. Wir hätten also, wenn wir neben die Goethische noch die Terminologie, die Scherer[2]) vorschlägt, setzen, folgende drei Stoffgebiete:

1. Die äußere, oder wie Goethe sagt, die physische Welt.
2. Die innere Welt die Goethe die sittliche nennt.
3. Die dritte Welt, die Welt der Phantasien, Ahnungen, Erscheinungen, Zufälle und Schicksale.

Auch Ludwig selbst hat sich in den „epischen Studien" über Motive ausgesprochen. (B. VI 238.) Er unterscheidet:

1. Äußere: Intrige, Mißverständnis, Verkennung, Nichtkennen.
2. Innere Motive: Leidenschaft, Affekt.

Diese Einteilung konnte für Ludwig in seiner späteren Periode, wo das Wunderbare und rein Phantastische in seinen Werken keine selbständige Bedeutung mehr hatte, genügen. Dagegen kommt man bei der Betrachtung der ersten Novellen nicht ohne die dritte Kategorie der Goethischen Einteilung aus.

Fast niemals aber treten die drei Arten von Motiven unvermischt auf, sondern sie durchkreuzen sich in der mannigfaltigsten Weise. Daher ist eine reinliche Scheidung ganz unmöglich. Es wird also im folgenden, wo wir die einzelnen Erzählungen durchgehen, diese Einteilung nur ganz im allgemeinen befolgt, und überall da durchbrochen werden, wo es der Zusammenhang erfordert. Ebenso muß mit der Betrachtung der inneren Motive die der Charaktere verbunden werden.

Die Erstlingsnovelle Ludwigs, das Hausgesinde, spielt auf einem adeligen Gutshofe.[3]) Das Hauptmotiv der Handlung findet sich in Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock", das dem Lortzingschen „Wildschütz" zugrunde liegt: Ein leichtsinniger Weltmann und

1) Goethe: Über epische und dramatische Dichtung (Hempel XXIX 223)
2) Scherer: Poetik 206.
3) Vgl. Greiner: Das Hausgesinde S. 7 f.

eifriger Schürzenjäger wird von seiner eifersüchtigen Gattin scheinbar entlarvt, aber im letzten Augenblick ermöglicht es ein Zufall dem vielgewandten Grafen, den Schein seiner Ehre zu retten.

Auch leichte Einflüsse Tiecks machen sich schon geltend. Die Liebeshandlung erinnert an den „Alten vom Berge".[1])

Die Verwickelungen entstehen bei Kotzebue durch das Motiv der Verkleidung, bei Ludwig durch die Verwechselung eines Gegenstandes (des Kästchens).

Daß ein Zufall die Pointe der ganzen Erzählung ist, dürfte ebenfalls wieder auf Tieck hinweisen. Für diesen war in seiner späteren Zeit das Charakteristikum der Novelle gerade ein zufälliges Ereignis, das die Handlung aus ihrer bisherigen Richtung drängte und einen Umschwung herbeiführte. Deshalb verwandte Tieck für diesen entscheidenden Zufall den Namen „Wendepunkt". Er schreibt darüber: „Die Novelle wird immer jenen sonderbaren, auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet."[2]) Für Tieck hatte der Zufall dann noch eine tiefere symbolische Bedeutung, weil man hierin eine Offenbarung der tiefsten Mysterien des Lebens sehen sollte[3]) Hiervon ist bei Ludwig freilich nichts zu spüren.

Auch in den Charakteren finden sich Ähnlichkeiten mit den obengenannten Vorbildern. Der Graf ist bei Kotzebue, Lortzing und Ludwig gleich, leichtsinnig, verliebt, schwindelhaft. Die Gräfin ist bei Kotzebue und Lortzing eifersüchtig und verliebt, bei Ludwig nur eifersüchtig, überall aber preziös und würdevoll. Die Geliebte ist bei den beiden ersten schlauer und schnippischer als bei Ludwig. Die Gestalt des häßlichen, komischen Alten ist bei Ludwig noch karikaturenhafter ausgefallen, hat auch ein Gegenstück in der Gouvernante bekommen.

Alle diese Figuren sind aber wenig individuell dargestellt, sondern in der Hauptsache die bekannten Lustspieltypen. Origineller ist nur der treuherzig-täppische Andres.

---

1) Tieck: Schriften, Abteilung Novellen VIII.
2) Schriften B. XI. S. 87.
3) Vgl. Minor: Tieck als Novellendichter, Akademische Blätter 129 ff.

Das Wunderbare tritt in der Figur des Zaubermännleins in Erscheinung. Jedoch geschieht dies nicht so unvermittelt wie oft bei Tieck, oder gar Hoffmann, sondern ist wohl vorbereitet durch den ekstatischen Zustand des Andres.

Sonderlich originell sind auch die meisten Motive in der „Emanzipation" gerade nicht. Ein einsames Schloß im Walde ist der Schauplatz. Jene Räuberromantik, die in der Erzählung niederer Gattung von jeher geblüht hatte und später durch Schiller in das Kunstwerk großen Stiles eingeführt war, gibt auch hier den Hintergrund. Der ganze Apparat des Abenteurerromans ist in Bewegung gesetzt. Ein unheimliches Wirtshaus, Überfall des Nachts im Walde, wunderbare Rettung, Personenverwechselung infolge eines vertauschten Gegenstandes, Verkleidung, abermaliger Überfall durch Räuber, Befreiung im letzten Augenblick, unerwartetes Wiedersehen und eine Fülle ähnlicher Motive kommen vor.

Auch die Charaktere sind nicht viel origineller. Der Baron, der Arzt, der Pfarrer, der Polizeidirektor, die Gräfin haben kaum individuelle Züge. Daher sind auch die inneren Motive durchaus konventionell, wie die Liebe zwischen dem Baron und Florentine. Der Räuberhauptmann ist ein echter und rechter Vertreter dieser so beliebten Gattung, ein naher Verwandter von Robin Hood, von Rinaldo Rinaldini, von Schinderhannes und anderen, der nur den Reichen nachstellt, den Armen aber wohl will und ihnen hilft. Von der Gesellschaft im Schlosse hat nur Florentine, die Emanzipierte, originellere Züge, doch mischt sich hier schon ein ironischer Zug ein.

Dieser tritt scharf und klar hervor in den Domestikenszenen. Da ist die originellste Figur des Ganzen: der Haushofmeister Xaver Lindenblatt. Ihm ist der Kopf durch die Lektüre von Werken Sands, Mundts und Gutzkows völlig verdreht. Er plant eine Emanzipation der Domestiken, die sich so äußern wird, daß die Dienstboten, statt blind zu gehorchen, selbst denkend, auch gegen ausdrücklichen Befehl handelnd für das Beste der Herrschaft sorgen. Wie diese Emanzipation durchgeführt wird, das berichtet in ironischer Weise die Novelle.

Der Zug, daß einer Person durch das Lesen von Romanen der Kopf verdreht ist, und daß diese dann zur Parodie auf jene

Romane benutzt wird, hat sein vornehmstes Vorbild im Don Quijote.[1]) Auch darin kann man indirekt romantischen Einfluß auf Ludwig sehen, da die Romantiker, besonders Tieck, Cervantes in Deutschland erst zur rechten Anerkennung gebracht haben.

Daß diese Figur karikaturenhaft ausfiel, lag wohl in der Absicht Ludwigs. Karikaturenhaft sind auch die anderen Domestiken gezeichnet, besonders durch die Übertreibung gewisser Charaktertsierungsmittel, auf die ich später zurückkommen werde.

Motive der dritten Welt fehlen auch hier nicht. Hierhin gehört die Erscheinung des gespenstischen, wandernden Dorfes im Anfang.

Im ganzen gibt auch diese Erzählung den Eindruck des Zusammengelesenen und am Schreibtisch Erdachten. Noch lassen sich nirgends Züge nachweisen, die auf eigene Beobachtung des Lebens schließen ließen.

In der „wahrhaftigen Geschichte" betritt Ludwig ein ganz anderes Gebiet.

Wir haben es hier mit jener Vermischung des alltäglichen Lebens und einer märchenhaften, wunderbaren Welt zu tun, wie sie besonders Hoffmann kultiviert hat. Als direktes Vorbild hat für Ludwig wohl Hoffmanns „Goldner Topf" aus den Phantasiestücken gedient. Wie hier der Student Anselmus nach mancherlei Abenteuern seine wunderbar schöne Serpentina gewinnt und nun mit ihr auf der Insel Atlantis ein seliges Leben führt, so träumen bei Ludwig sowohl die drei Literaten wie der Held der ganzen Geschichte, sie gewännen jeder die ersehnte Braut und lebten mit ihr in Glanz und Herrlichkeit.

Bei Ludwig spielen dann noch andere Motive herein. Der Besitz der Geliebten ist für die Literaten an die Erfüllung einer leichten Bedingung geknüpft, die sie aber doch nicht halten. Ähnliches kommt in älteren Sagen und Märchen vor, schon bei Apulejus in Amor und Psyche, im Melusinenmärchen, in der Lohengrinsage, dem Märchen vom Ritter Blaubart u. a. m.

Auf das Orientalische und Indische dürfte Ludwig durch

1) Erwähnt in der Novelle wird das Buch einmal nebenher. B. III 8.

seinen Freund, den Orientalisten Wetzstein, gebracht sein. Außerdem spielt Altdeutsches hinein.

Die Charaktere sind zum Teil, wie die Prinzessinnen, reine Märchenfiguren, zum Teil ganz verschrobene Käuze, die von einer fixen Idee beherrscht werden, wie sie auch Jean Paul, Hoffmann und andere vielfach gaben. So bei Ludwig Heidermann, Fintlein ꝛc. Immerhin bemerken wir hier schon eine beginnende realistische Beobachtung.

Aus dem eignen Leben entnommen ist auch wohl der Zug von dem vergeblichen Herumlaufen und Suchen nach einem Verleger. Aus dieser Zeit stammt eine Briefstelle, die Stern mitteilt. Ludwig schreibt an E. Devrient am 5. Dez. 1846: „Ich habe mit Novellen und allem möglichen — ohne nur Honorar zu fordern — während ich doch sah, daß Viel gedruckt wird, was schlechter oder doch nicht besser ist, als meines — habe in Leipzig mit Manuscripten hausiert, bin mit schamroten Wangen von Buchhändler zu Buchhändler gelaufen — — —“ (Stern: VI 345).

Das Wunderbare ist nicht eigentlich in der Art Hoffmanns aufs Grausige gerichtet, sondern erinnert mit seinen Schilderungen prächtiger Schlösser und verzauberter Prinzessinnen eher an die Art des deutschen Märchens oder auch an „Tausend und eine Nacht“. Überhaupt verfährt auch hier Ludwig, in dem sich hier schon der spätere Realist ankündigt, nicht so souverän mit seinen Märchenfiguren wie Hoffmann, sondern sucht sie als Träume zu erklären.

Wenn er aber, wie er das in dem „Märchen vom toten Kinde“ (B. III 207—236) versucht, mit dem Wunderbaren ganz frei schalten will, so mißrät das Ganze und wird farblos.

Auch die Motive in „Maria“ verraten doch, bei aller Tendenz zum Realistischen, die sich in dieser Novelle geltend macht, noch stark romantischen Einfluß.

Über das Hauptmotiv, die unbewußte Empfängnis, hat schon kurz Richard M. Werner[1]) bei Gelegenheit eines Aufsatzes über Kleists „Marquise von O.“ gesprochen. Ludwigs Novelle hat

1) Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte III 483 f.

dann, an Werner anknüpfend, Richard M. Meyer[1]) zum Mittelpunkt einer sehr inhaltsreichen Unterhaltung gemacht. Er verfolgt darin das Motiv der unbewußten Empfängnis durch die Weltliteratur und weist das Vorkommen desselben seit den ältesten Zeiten nach.[2]) Auf Otto Ludwig hat nach Meyer besonders die Novelle Mundts in „Charakteren und Situationen" mit der Überschrift „Lebensmagie, Wirklichkeit und Traum" gewirkt. Doch hat Meyer ganz die Novelle E. T. A. Hoffmanns „Das Gelübde" in den „Nachtstücken" übersehen, die ebenfalls das Motiv der unbewußten Empfängnis behandelt und die eigentlich hier am nächsten lag, da Ludwig damals sehr eifrig Hoffmann studierte. (Es ist die Zeit, wo auch die „Wahrhaftige Geschichte" und „Das Fräulein von Scuderi" entstanden.) Doch läßt sich eine Abhängigkeit im einzelnen kaum nachweisen. Jedenfalls aber sind diese Einflüsse durchaus sekundärer Natur gewesen. Denn wir haben hier ein Zeugnis von Ludwigs eigner Hand. Er schreibt: Sie (die Novelle Maria) ist aus der Anekdote von dem reichen jungen Voigtländer Leinwandhändler entstanden, den die Wirtstochter in dem Gemache, durch welches er in das seine geführt wird, scheintot aufgebahrt zur Leidenschaft und zu dem unnatürlichen Vergehen verlockt, zufolgedessen er, wie er nach Jahren einkehrt, die Begrabengeglaubte als Mutter wiederfindet, die den Vater ihres Kindes nicht zu nennen weiß."[3])

Der Zufall spielt auch noch in dieser Novelle eine große Rolle. Ein solcher ist zum Beispiel die Verwechselung und das Schwanken zwischen Marie und Julie infolge des verlorenen Bandes, das Eisener gefunden hat. Ferner daß Eisener gerade in dem Moment ankommt, um Mariens Hand zu erbitten, als sie scheintot ist, und daß er wieder fortstürmt, ohne den wirklichen Zusammenhang erfahren zu haben. Diese beiden rein zufälligen Ereignisse sind in der Novelle von weitgehendster Wirkung. Dazu kommt noch der letzte Zufall, durch den alles ins reine gebracht wird,

1) Euphorion VII 104 ff.
2) Weiter ausgeführt noch von Baldensperger, Euph. VII 792 ff.
3) Briefe an Tieck II 282 ed. Holtei.

der Wendepunkt, nämlich die Auffindung infolge des Bildes, das Eisener in Dresden findet.

Man sieht also, daß die Handlung auch in diesem Werke noch durchaus aus äußeren Motiven aufgebaut ist.

Trotzdem sind die Figuren der Novelle viel origineller als die der früheren Erzählungen. Jede einzelne Figur ist mit entschiedenen, individuellen Zügen ausgestattet.

Eisener hat mit Ludwig selbst die Kurzsichtigkeit gemein, ferner die Neigung zur Abgeschlossenheit und zur Grübelei. In Breitung will Bartels den Eisfelder Oheim Ludwigs, Christian Otto, den „dicken Herrn" erkennen.

Ein Beispiel für die jetzt viel individuellere Charakteristik: Der Pastor wird hier „als ein kleiner brünetter Mann von großer Beweglichkeit" geschildert, (B. III 132), während in der „Emanzipation" nur ganz allgemeine, typische Züge gegeben waren. „Der Geistliche —, den die Gräfin wegen seiner anspruchslosen, milden, echt frommen Denkungsart lieb gewonnen, ein Mann, der unter dem Schnee des Alters noch den ganzen unzerpflückten Blütenzweig warmer Jugend bewahrte" (B. III 22). Genauer wird das später behandelt werden. Jedenfalls tritt uns hier überall eine bedeutend sicherere Beobachtung der Welt und der Menschen entgegen.

Trotzdem ist auch hier das Wunderbare noch nicht ganz ausgeschieden. Auf der Grenze steht das Motiv des Nachtwandelns, das schon durch Kleist im „Käthchen von Heilbronn" und dem „Prinz von Homburg" benutzt war, damals besonders durch Bellinis „Sonnambula" in der Kunst vertreten war. Hierhin gehören auch die Ahnungen der Maria, die ihr die Vaterschaft Eiseners offenbaren. Überhaupt ist Maria mit seltsamen Gaben ausgestattet, so, daß sie die Farben hörte und die Töne sah (B. III 155), eine Eigenschaft, die sie mit Hoffmanns berühmten Kapellmeister Kreisler gemein hat. Sehr romantisch ist es auch, daß Maria sozusagen von nichts, einem Apfel und einem Stückchen Brot täglich lebt!

Bei der Episode „aus einem alten Schulmeisterleben" wird man schon durch bloße Nennung des Titels an zwei ältere Werke: Jean Pauls „Das Leben des vergnügten Schulmeisterleins

Wuz zu Auental" und Jeremias Gotthelfs „Leiden und Freuden eines Schulmeisters" erinnert. Wie Ludwigs Werk im ganzen geworden wäre, läßt sich nicht sagen. Wie es im Druck vorliegt, gibt es nur die Schilderung der Vorgänge auf einer Bauernhochzeit, die der Schulmeister als Musikant mitmacht. Doch wäre der abgedruckte Teil dem Ganzen gegenüber wohl nur eine Episode gewesen. Ob dieses Ganze eine typische Schilderung des Schulmeisterberufes geworden wäre, wie bei Gotthelf, der pädagogische Absichten mit seinem Romane verband, darf man wohl bezweifeln. Eine Abhängigkeit von Jean Paul, die von Stern und Bartels (Stern: II 479 f B. I XXXIV) behauptet ist, läßt sich motivlich nicht nachweisen, weder vom „Schulmeisterlein Wuz", das nur das Glück im engsten Raume zeichnen will, noch von anderen Werken Richters. Daß auch stilistisch die Abhängigkeit gering ist, soll später gezeigt werden. Eher dürfte Auerbachs „Lauterbacher", der gerade kurz vorher veröffentlicht war, anregend gewirkt haben, worin ein alter Schulmeister vorkommt, der ebenfalls den Bauern zum Tanze aufspielt. Doch wäre auch das sehr wenig.

Ludwig trug sich selber längere Zeit mit der Absicht Dorfschulmeister zu werden (Stern I 125).

Jedenfalls liegen persönliche Beobachtungen zugrunde, wozu Ludwig während seines wiederholten Aufenthaltes auf dem Lande bei Meißen, wo auch das Fragment spielt, reichlich Gelegenheit hatte.

Bei der Schilderung der Bauernhochzeit kann man vielleicht an jene der Oberhofepisode in Immermanns „Münchhausen" denken, wenn auch Ludwig durchaus selbständig ist.

Das Hauptmotiv ist dies: Der Linkenfriede kehrt gerade an dem Tage heim, als seine einstige Geliebte, die Tochter des Bauern Beust, mit einem andern Hochzeit hat. Er behauptet, er sei der wahre Bräutigam. Der Beust sagt dem Linkenfriede, er solle nur die Hochzeit halten, wenn er könne. Er meint aber, das sei unmöglich. Der Linkenfriede aber setzt es durch einen Gewaltstreich durch und packt nun den Alten beim Wort. Dieser harte Kopf hat etwas von dem Trotz, den später der „Erbförster" und „Stein" zeigen („Im Erbförster").

Höchst humorvoll ist das Morgenständchen auf dem Dache, wie überhaupt die Musikantentypen Produkte köstlichen Humors sind.

Es kommen zwar auch hier noch allerlei abergläubische Geschichten vor, doch greifen sie nicht in den Kausalnexus ein. Wir befinden uns mit diesem Fragment schon im wesentlichen auf realistischem Boden, wenn auch manches dem Dichter vorgegeben werden muß; wie auch G. Keller in seinen Novellen oft ganz verschrobene Zustände schildert, diese dann aber mit unbedingter Logik durchführt.

Ludwig hat mit diesem Romane bereits das Feld betreten, auf dem er mehrere Jahre später größere Erfolge erringen sollte.

Mit der „Heiterethei" und ihrem Widerspiel „Aus dem Regen in die Traufe" kehrt Ludwig in seine thüringische Heimat zurück. Schon der Nebentitel „Thüringer Naturen" deutet an, daß Ludwig sozusagen ethnographische Absichten mit diesen Novellen verband. Jedoch fehlt jede soziale Tendenz, kein histrischer Hintergrund ist gegeben, keinerlei Ideenkämpfe spielen hinein, wie das bei Auerbach und Gotthelf häufig der Fall ist.

Für die Wahl des Stoffes ist wohl in erster Linie Auerbach, der dem Dichter persönlich befreundet war, ferner auch Jerem. Gotthelf anregend gewesen.

Die Novellen spielen in Luckenbach, einem Mittelding zwischen Dorf und Stadt, daß irgendwo in Thüringen liegen kann.

Das Hauptmotiv der größeren Novelle, der Heiterethei, ist die Liebe zwischen dem Holdersfritz und dem Annedorle, die den Spitznamen „Heiterethei" führt. Wie diese Liebe fast gegen den Willen der Betroffenen entsteht, wie die beiden Leutchen durch den Klatsch der Nachbarn fast völlig auseinandergebracht und verfeindet werden, bis sie sich nach Überwindung einer Reihe innerer Hindernisse dennoch finden, das erzählt die Geschichte. Dieses Hauptmotiv ist mit einer Fülle von Detailhandlungen umsponnen, die von einem vortrefflichen Beobachtungsvermögen zeugen und die uns nach ihren charakterisierenden Qualitäten später beschäftigen sollen. Im ganzen jedoch finden sich die äußeren Motive mehr in der ersten Hälfte der Erzählung, so die verschiedenen Kraftproben der Helden, das Eingreifen der „großen Weiber", allerlei Mißverständnisse und Klatsch, der Sturz vom Stege ꝛc.; im zweiten Teile spielt sich die

Handlung mehr im Innern der Helden ab. Die endliche Lösung wird, obwohl auch hier ein halber Zufall (daß das Liesle den Fritz zurückruft) mitspielt, doch in der Hauptsache nicht durch einen äußeren „Wendepunkt", sondern durch wohlmotivierte innere Vorgänge herbeigeführt.

Die Charakteristik der Hauptfiguren zeigt Ludwigs Kunst auf ihrer Höhe.

Über die Entstehung hat er sich selber ausgesprochen: „Die Gestalt der Heiterethei ist mein eigen, wenn auch der Name und die Anekdote mit dem Schubkarren Eisfelder Tradition ist. Das Häuschen der Heiterethei stand in Saalfeld, zur Zeit, wo ich dort auf dem Lyzeum war —, wurde aber von einer Weibsperson bewohnt, die den Spitznamen „Mepp" und sonst durchaus mit meiner Heiterethei nichts gemein hatte. Sie war eine liederliche Person und damals schon ziemlich alt und dabei häßlich. Ich selbst habe sie öfter bei Spaziergängen an der Saale, woraus im Buche der Zehntbach geworden ist, der in Eisfeld nicht existiert, durch die großen Löcher in der Lehmwand in ganzer Figur gesehen, wie sie an ihrem Tische saß und dem Spotte der Vorübergehenden trotzte. Auch von den übrigen Personen ist keine ein Eisfelder Porträt, sie sind sämtlich typische Gestalten, von denen jede kleine Stadt, fast jedes Dorf individuelle Verwirklichungen aufweisen kann. Wenigen wird es an einer geldstolzen Valtinessin fehlen, einen Duckmäuser wie der Morzenschmied hat jeder Ort. — Das ist eben das Wahre in der poetischen Produktion, was jeder kennt und mit seinen eignen Augen gesehen hat, und Wahrheit ging mir von je über alle Schönheit." (Stern II 6 f.)

In seinem berühmten Bekenntnis über die Art seines Schaffens berichtet Ludwig, daß die Heiterethei ebenso wie die Helden seiner andern bedeutenderen Dichtungen plastisch in einem Farbenspektrum vor ihm stand (B. VI. 310).

Danach ist die Art des Ludwigschen Schaffens völlig klar. Er benutzte also keine direkten Modelle für die Charakteristik seiner Figuren, sondern er trug nur einzelne beobachtete Züge zusammen, überließ es aber der Phantasie, diese Züge zu einem organischen Ganzen zu gestalten.

Dies ist bei der Heiterethei sicherlich so gut gelungen, wie bei irgend einer anderen Figur des Dichters. Doch hat man den Zug angefochten, (wohl mit Recht, obwohl er psychologisch sehr gut wirkt) daß das erwachsene Mädchen noch nicht geträumt haben soll und sich nun vor ihren eignen Träumen fürchtet, als es doch geschieht (B I. LIV). Hier zum ersten Male in seinen Erzählungen gibt Ludwig eine durchgeführte seelische Entwickelung. (Denn bei „Maria" ist das Psychologische noch zu sehr mit phantastischen Elementen durchsetzt, als daß man dies hierher zählen könnte.)

Der Holdersfritz hat mit dem Dichter selber den Zug zur beständigen Reflexion über sich selbst gemein, doch ist das hier geschickt in den Vorstellungskreis des Handwerkers eingepaßt. Eine seelische Entwickelung haben wir hier ebenfalls, wie sich der von Natur tüchtige Bursche, der sich von seinen Gesellen in ein wildes, ausschweifendes Leben hat locken lassen, über die echt kleinstädtischen Motive, die Furcht vor dem Gerede der Leute und über seinen eignen Trotz hinwegsetzt. Gerade in dieser bewußten Entwickelung zum Bessern treten Ludwigs didaktische Neigungen, die auch sonst in dieser Novelle sich bemerklich machen, wenn auch nicht unangenehm hervor.

Die übrigen Charaktere der Erzählung haben zum Teil einen Stich ins Karikaturenhafte, besonders die „großen Weiber".

Ein Hineinspielen übernatürlicher Mächte kommt in der „Heiterethei" nicht vor. Träume ja, aber diese sind durchaus psychologisch motiviert. Das beste Beispiel dafür ist der Traum der Heiterethei, worin sie sich ihrer Liebe zum Holdersfritz bewußt wird.

Zu der „Heiterethei" verhält sich das Widerspiel etwa wie zu einer feinen Komödie ein derber Schwank.

Schon die große Rolle, die das Prügeln in der Erzählung spielt, das von den ältesten Zeiten an zu grobkomischen Wirkungen benutzt wurde, bedingt das. Auch sonst sind die Motive nicht so fein und innerlich wie in der größeren Novelle.

Das ist nun freilich schon in den Charakteren gegeben, die alle karikiert sind: Der dreißigjährige Schneider, der vor Mutter und Braut geprügelt wird und doch immer ruft „Respekt muß sein im Haus!" die Frau Bügel, die Sannel, das gutmütig-dumme

Geschöpf. Dann die „Schwarze", die sich durch Verstellung einzuschleichen weiß, dem Schneider einen Heiratsvertrag abnötigt und sich nun von der wahren Seite zeigt. Die Verwickelung wird endlich durch den fremden Gesellen, eine mit köstlichem Humor durchgeführte Erscheinung (die an Gottf. Kellers Kammmacher erinnert), der die Funktion des deus ex machina versieht, gelöst.

Die Figuren dieser Novelle waren in der ersten zum Teil schon als Nebenfiguren vorgekommen, jetzt kommt die Heiterethei episodenhaft vor.[1])

Im Vergleich zur „Heiterethei", gegen die man sogar den Vorwurf der Dürftigkeit erhoben hat,[2]) ist „Zwischen Himmel und Erde" viel reicher an Motiven, äußeren wie inneren, und diese selbst sind viel stärker und wuchtiger.

Die Haupthandlung setzt sich aus zwei der mächtigsten Motive, die es überhaupt geben kann, zusammen: Verbotene Neigung zwischen einer verheirateten Frau und einem andern Mann, der hier der Bruder ihres Gatten ist, und daher entstehend: Bruderzwist.

Beide Motive sind oft in der Weltliteratur behandelt, auch miteinander verbunden. Das eine, das „Kain und Abel"-Motiv gehört zu den ältesten überhaupt. Über sein Vorkommen hat ausführlich Minor gesprochen, gelegentlich von Schillers „Räubern"[3]). Für uns kommen nur die Werke in Betracht, die Ludwig nachweisbar kannte. Es sind dies Klingers „Zwillinge", „Julius

1) Es sei hier auf einen Parallelismus hingewiesen, der zwischen den Figuren dieser beiden Novellen und denen der „gezähmten Widerspenstigen" Shakespeares besteht. Es ist freilich wohl nur ein Parallelismus, denn bei mancher Ähnlichkeit ist die Verschiedenheit auch sehr groß.

Die Rolle des Petruchio spielt der Holdersfritz, der die Widerspenstige zähmt und hinter dem sich die weniger beherzten Geschlechtsgenossen verstecken. Die von ihm, allerdings auf moralischem Wege, bezwungene Heiterethei entspricht, mutatis mutandis der wilden Catharina, die ewig sanfte Sannel der Bianka des Dramas. In demselben Stücke findet sich dann das Motiv des Heiratsvertrages wieder.

Gekannt hat Ludwig das Stück auf jeden Fall. Vielleicht hat es anregend auf die Konzeption des Widerspiels gewirkt.

2) Treitzschke: Histor. und pol. Aufsätze I 449.

3) Minor: Schiller I 302 ff. I S. 69 f.

von Tarent" von Leisewitz und Schillers „Räuber", Werke, die wieder im Zusammenhang zueinander stehen, was uns aber hier fern liegt. Von diesen drei Werken hat Ludwig die beiden ersten gerade in den Jahren zwischen 1851—1855 besprochen (nach der Datierung von M. Heydrich), das heißt in der Zeit, als „zwischen Himmel und Erde" entstand.[1]) In allen diesen Werken handelt es sich um einen Streit zwischen zwei Brüdern, die dasselbe Weib lieben. Am meisten Verwandtschaft zeigt Ludwigs Erzählung mit den „Zwillingen" von Klinger: Auch hier macht der eine Bruder, dem früher das Weib angehört hat, und dem sie nun entglitten ist, einen Mordanschlag auf den andern, in beiden Werken übernimmt der Vater die Rache, wenn auch bei Ludwig beides im letzten Augenblicke verhindert wird.

Bei Ludwig liegt der Keim der Verwicklung in der Vorgeschichte, in der Intrige des Fritz, die sich noch fortsetzt, als der Bruder bereits heimgekehrt ist. Der Leser durchschaut dieses Gewebe von Lug und Trug schon lange, ehe die Personen der Dichtung dahinter kommen. Ein Zufall, die Auffindung der Blume in der Kapsel und der Briefe, klärt dann die Frau auf. Das Motiv, daß ein Kind die Vermittelung zwischen zwei Liebenden bildet, hat Ludwig schon früher in dem kleinen Gedichte „Zu stille Liebe" (B. III 86) angeschlagen. — Fritz durchschaut seine Frau ganz, nachdem er ein Selbstgespräch derselben belauscht hat. Der Zufall und die äußeren Motive spielen also, wie man sieht, eine große Rolle in dieser Erzählung.

Es steigert sich nun die Handlung, Schritt für Schritt vorwärts rückend, bis zu dem ersten Mordanschlage. In dieser Szene, die sich nachts in dem Schuppen abspielt, greifen die Handlungen mit der größten Feinheit ineinander.

Der fraglos bedenklichste Moment der ganzen Erzählung ist da, wo die Fama die Worte Tambach und Brambach verwechselt. An dieses ganz zufällige Mißverständnis, das zumal im Zusammenhang durchaus nicht wahrscheinlich erscheint, knüpfen sich dann die schwerwiegendsten Ereignisse an.

1) Moritz Heydrich: Nachlaßschriften O. Ludwigs. Zwillinge: II S. 80ff. Julius von Tarent II S. 74 f.

Es folgen sich nun die überaus wuchtigen Szenen auf der Höhe des Turmes. Durch den Umstand, daß die Vorgänge, die an und für sich schon aufregend sind, hoch in der Luft sich abspielen, ist allein eine mächtige Spannung gegeben. Das Schwindelgefühl, das die hoch zwischen Himmel und Erde ringenden Menschen empfinden müssen, teilt sich gleichsam dem Leser mit. Schon vor Ludwig war einmal von A. G. Meißner das Schieferdeckerhandwerk zur Erzielung ähnlicher Wirkungen benutzt worden. In seiner Skizze: „Die Schieferdecker“[1]) läßt er einen Vater den eigenen Sohn in die Tiefe schleudern, damit dieser ihn nicht im Schwindel auch noch mitreiße. Doch ist es unwahrscheinlich, daß Ludwig diese Skizze gekannt hat. — Gottschall hat in einem Aufsatz[2]) auf ähnliche Szenen in Victor Hugos „Notre Dame“ aufmerksam gemacht. „Die fieberhafte Spannung, schreibt er, die dadurch erregt wird, daß die Vorgänge sich zum Teil in schwindelnder Höhe abspielen, ist beiden gemeinsam (V. Hugo und O. Ludwig). Wir klettern mit Quasimodo und dem dämonischen Priester auf den Turmdächern umher und für die Katastrophe, den Sturz des Priesters durch den Kretin vom Kirchturme, finden wir bei Ludwig eine sehr entsprechende Szene, die kaum die Reminiszenz verleugnet.“ Eine bewußte Nachahmung dürfte wohl kaum vorliegen. Doch mag die Erinnerung an V. Hugos Roman immerhin mitgespielt haben bei der Erfindung, da „Notre Dame“ ein sehr verbreitetes Werk war, und Ludwig es wohl sicherlich kannte.

Dreimal führt Ludwig den Leser zu Szenen von stets sich steigernder Wucht auf den Turm von St. Georg. Einmal als der blinde Vater den Fritz hinabstürzen will, um so den vermeintlichen Mord an dem Bruder zu sühnen, was noch im letzten Augenblick verhindert wird. Dann in der ähnlichen Szene, als der Kampf zwischen den Brüdern zum Ausbruch kommt, der mit dem Absturz des betrunkenen Fritz endet. Und zuletzt in der Schlußszene, wo Apollonius in einer furchtbaren, winterlichen Sturmnacht auf dem von einem Blitz getroffenen Kirchturm das Feuer löscht und so die

1) A. G. Meißner: Skizzen XII 329 ff.
2) Unsere Zeit 1870. Bd. I 700 f.

ganze Stadt rettet. (Dieses letztes Motiv war schon in der Heiterethei gesprächsweise aufgetaucht, wo von dem Holdersfritz das gleiche berichtet wird.) (B. IV 47.) Ludwig bedient sich hier noch eines Steigerungsmittels, das auch Gottfried Keller gern am Schlusse seiner Novellen[1]) verwandte, indem er große Massen Volkes durch Beifallsbezeugungen ꝛc. die Taten des Helden begleiten läßt.

Auch über die Charaktere in „Zwischen Himmel und Erde" hat sich Ludwig theoretisch geäußert[2]:) „In Apollonius ist die Scheu vor Belastung seines zu zarten Gewissens — ähnlich wie bei manchen Frommen die Angst vor dem Zweifel — zur Leidenschaft geworden, die seinen Verstand verdunkelt. Meine Absicht war, das typische Schicksal eines Menschen darzustellen, der zuviel Gewissen hat, das zeigt neben seiner Zeichnung der Gegensatz seines Bruders, der das typische Schicksal des Menschen, der zu wenig Gewissen hat, versinnlichen soll. Dann die Wechselwirkung, wie der zu gewissenhaft angelegte den andern immer schlimmer, dieser jenen immer ängstlicher macht. Es ist des Allzugewissenhaften, des gebornen sittlichen Hypochondristen — und solcher Menschen sind mir genug vorgekommen, um sie als eine Gattung zu betrachten — typisches Schicksal, daß er gewissermaßen den Katzenjammer hat von den Räuschen, die sich andere trinken."

Diese beiden Gegensätze, die Ludwig darstellen wollte, sind in der Erzählung so eng miteinander verbunden, wie das überhaupt möglich war. Apollonius und Fritz sind Bruder, Geschäftsteilhaber, wohnen in demselben Hause, lieben dieselbe Frau. Welch' ein reiches Feld ist damit für seelische Konflikte geschaffen!

Immerhin ist es sonderbar, daß Ludwig gar keinen Versuch macht, diese fundamentale Verschiedenheit der Charaktere durch Einflüsse der Erziehung, der Bildung ꝛc. zu erklären. Es muß dies um so mehr auffallen, da Ludwig durchaus deterministischen Anschauungen huldigte.[3]) Und bei einem epischen Werke

1) Z. B. in den „Drei gerechten Kammachern" oder „Dem Fähnlein der 7 Aufrechten" u. a. m.

2) Stern VI 223.

3) Als Beweis diene folgende Briefstelle: „Der Mensch ist mehr oder

vermißt man das noch mehr als etwa in einem Drama, wie bei Klinger oder Leisewitz. Das scheint auch Richard M. Meyer empfunden zu haben, denn in seiner Literaturgeschichte des XIX. Jahrhunderts[1]) schreibt er: „In den beiden Söhnen zeigen sich die beiden Seiten seines (des Vaters) Wesens. Apollonius erbt die Ehrenfestigkeit, den moralischen Reinlichkeitsfanatismus, der aber in dem Federchensucher zur Hypochondrie ausartet; Fritz erbt das gefährliche Spiel, tüchtig zu scheinen, wenn längst die Kraft geschwunden ist, „jovial" den guten Gesellschafter und den lieben Kerl zu kopieren, während seine Augen gut und böse, recht und unrecht längst zu unterscheiden verlernt haben." Das wäre wäre ein Versuch zur Erklärung.

Apollonius hat wohl manchen Zug von Ludwig selber mitbekommen, so den Hang zur Grübelei, den wir schon bei mehreren Helden Ludwigscher Erzählungen fanden. „Der Dichter ist sich ja immer selber seine eigne Norm im Charakterentwerfen," schreibt Ludwig in den Studien (B. VI 223).

Noch schärfer ausgeprägt kommen die Eigenschaften des Apollonius im Charakter des alten Vaters zum Vorschein, der oben mit den Worten R. M. Meyers hinreichend skizziert ist.

Zwischen den beiden Brüdern steht nun Christiane, die auch als Ehefrau des Fritz und als Mutter mehrerer Kinder innerlich eigentlich immer Kind geblieben ist. Gerade bei ihr, in dem Ludwig die Liebe, die, ohne daß sie sich selber darüber klar wird, in ihr zu Apollonius entbrennt, schildert, steigt der Dichter in seelische Tiefen hinab, wie das selten geschieht. Die sonderbarsten Assoziationen werden nachempfunden, innere Regungen, die die Bewußtseinsschwelle oft gar nicht überschreiten, gelangen zur Darstellung. Ueberhaupt, und nicht nur bei Christiane, gibt Ludwig eine Fülle des feinsten psychologischen Details in dieser Novelle, das sich freilich oft ins Seltsame, ja Bizarre verliert. Hierfür sei ein Beispiel angeführt: Als Apollonius die Frau, die er liebt,

---

weniger das Ergebnis von Jugendeindrücken, was auch seine Freiheit dazu sagen mag." (Stern VI 894 f.)

1) S. 832.

im Arme hält, und wie sie ihm wie im Traume ihre Liebe gesteht, da drängt sich ihm die dunkle Vorstellung auf, als stehe er an einem Tische, und bewege er sich, ehe er sich umgesehen, könne er etwas wie ein Tintenfaß auf etwas wie Wäsche oder wertvolles Papier werfen (B. V 136).

Der Schluß, daß Apollonius die Frau seines nun toten Bruders *nicht* heiratet, obgleich nichts im Wege stünde, hat offenbar Widerspruch erregt, und man muß dem Dichter den Vorwurf gemacht haben, sein Werk laufe auf eine trübe Askese hinaus. Dem entgegnete er: „Ich zeigte in zwei Menschen die Extreme, zwischen denen es tausend Nuancen gibt, in deren Mitte das absolute Ideal liegt. Der Tod des Bruders wäre für tausend andere ein Glück gewesen, für Apollonius ist es keins. Seine zu große Gewissenhaftigkeit ist nahe daran, ebenso sein Verderben zu werden, als die Gewissenlosigkeit das des Bruders wurde. Meine Absicht war, zu zeigen, wie jeder Mensch seinen Himmel sich fertig mache, wie seine Hölle. Er hat sich zuletzt seinen Himmel geschmiedet, *seinen*. Sie und ich beneiden ihn nicht um diesen Himmel, uns wäre er keiner, ihm ist er einer, wie unser Himmel ihm keiner sein würde. Es galt eben die Darstellung eines Hypochonderschicksales; die Schicksale beider Enden der Menschheit sind im Werke dargestellt, des Frivolen und des Ängstlichen. Das Ideal liegt in der Mitte. Heiratete Apollonius die Christiane, so würde die Hypochondrie wiederkehren und ihn unfähig machen, sein Wort zu halten, und er wäre doppelt verloren, weil er auch die, die auf ihm ankern, mit scheitern machte. Die Kraft, die ihm die gute Tat gibt, ist keine, die einen absolut neuen Menschen aus ihm machte — eine solche Wirkung ist nichts als ein Taschenspielerstück des Dichters und selber eine unsittliche Handlung —, sie gibt ihm bloß die Kraft, einen Entschluß zu fassen, der für ihn, wie er einmal ist, der rettende wird, nämlich die Christiane nicht zu heiraten. Dies gegen den Vorwurf der Asketik" (Stern I 139).

Motive der dritten Welt kommen nicht vor. Die Träume, die mitgeteilt werden, sind sorgfältig psychologisch motiviert, bedeuten also kein Hineinspielen übernatürlicher Mächte und gehören zu den inneren Motiven. Ebenso sind die abergläubischen Vor-

stellungen, wie der „Frohnweißblick“ usw., von gar keiner Bedeutung für die Handlung. Was sonst scheinbar hierher gehören könnte, wie der Hausgeist und ähnliches, greift ebensowenig in den Kausalnexus ein, sondern ist bloß stilistisches Mittel des Erzählers, wird also füglich in einem anderen Kapitel behandelt.

Überblicken wir nun noch einmal das bisher Gefundene, so können wir deutlich ein stetiges Fortschreiten zur Selbständigkeit und Verinnerlichung der Motive wahrnehmen.

In den ersten Novellen überwogen bei weitem die äußeren Motive. Zum größten Teile konnten sie als von fremden Mustern abhängig bezeichnet werden. Daneben traten auch die Motive der dritten Welt stark hervor. Dagegen waren die Charaktere und infolgedessen auch die inneren Motive wenig originell.

Allmählich machte sich dann schon seit der „wahrhaftigen Geschichte“ stärker noch in „Maria“ eine Tendenz zu realistischer Lebensbeobachtung geltend, die bereits im „Schulmeisterleben“ zur völligen Ausschaltung der Motive der dritten Welt führte.

In der „Heiterethei“ und in „Zwischen Himmel und Erde“ dagegen überwiegen die inneren, mit Notwendigkeit aus den Charakteren sich entwickelnden Motive. Zwar spielt auch hier der Zufall noch immer eine Rolle, aber im allgemeinen kann man doch feststellen, daß Ludwig hier, im Gegensatz zu den ersten Novellen, wo er mehr das Seltsame, Ungewöhnliche, Wunderbare wirken ließ, in den letzten Erzählungen durchaus das Allgemein-menschliche, das Typische heraushob.

Kapitel II.

Komposition.

1. Aufbau der Handlung.

Wir können, wenn wir ganz im allgemeinen trennen, etwa folgende Arten des Aufbaues in Erzählungen unterscheiden:

1. Es bildet ein einzelner Charakter den Mittelpunkt. Seine Erlebnisse werden berichtet. Seine Person ist es, die mehrere, oft durch Zeit und Raum voneinander getrennte Handlungen verbindet.

2. Es kann auch eine Handlung oder Begebenheit, d. h. die Beziehungen zwischen mehreren Personen den Kern einer Erzählung bilden. Dann geht der Dichter nicht beständig mit dem einen Helden, sondern er berichtet abwechselnd, bald von dem einen, bald von dem andern und führt sie dann zuletzt zusammen.
3. Der dritten Art liegt gewöhnlich eine der beiden ersten zugrunde; diese Grundlage aber wird durch Einschiebungen, Abschweifungen usw. so entstellt, daß man dafür eine eigne Kategorie bilden muß. Diese letztere wird besonders im humoristischen Roman gepflegt, der gerade durch die Kompositionslosigkeit, die freilich oft nur eine scheinbare ist, bestimmte Wirkungen erstrebt.

Zur ersten Kategorie hätte von den Ludwigschen Erzählungen wahrscheinlich nur das „Schulmeisterleben" gehört. Die Episode aber, die uns vorliegt, gehört nur scheinbar dazu, in Wirklichkeit in die zweite, wie wir nachher sehen werden.

Zur zweiten Kategorie gehören mit einer Ausnahme alle Erzählungen Ludwigs.

Zur dritten Kategorie gehört nur die „wahrhaftige Geschichte".

Wir nehmen daher diese voraus und betrachten die zur zweiten Kategorie gehörigen Erzählungen dann gemeinsam.

Die zugrunde liegende, durchgehende Erzählung ist die Liebesgeschichte: „Zu stille Liebe." Diese wird aber siebenmal durch große Einschiebungen unterbrochen. Zuerst wird in drei Abschnitten, zwischen denen immer die Hauptgeschichte „Zu stille Liebe" weitergeht, die „Geschichte von der Erschaffung der Nymphe Urvasi, von den sechshundert weißen Pferden, jedes mit einem schwarzen Ohr, und dem Fluch des weisen Chyavana" vorgetragen. Diese drei Abschnitte haben sich, da jeder auf einem besonderen Makulaturblatt stand, auf wunderbare Weise in der Hand des Erzählers vereinigt. Das Motiv der zerstreuten und sich wieder zusammenfindenden Makulaturblätter ist schon früher verwandt. Zuerst[1])

1) Das Motiv, daß ein einzelnes Makulaturblatt sich findet, schon in Sternes „Empfindsamer Reise".

wohl von Hoffmann in den „Lebensanschauungen des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern". Später ist diese Technik auch von Tieck in der „Vogelscheuche" verwandt, doch will Minor[1]) bereits bei Tieck Hoffmannschen Einfluß sehen.

Zwischen das zweite und dritte Makulaturblatt aber schiebt Ludwig dann noch „die Geschichte vom siebenjährigen Krieg" ein.

Nachdem die Geschichte von der Erschaffung der Nymphe Urvasi beendet ist, folgen, immer durch Fortsetzungen der „Liebesgeschichte: Zu stille Liebe" getrennt, die Erzählungen der drei Literaten. Diese drei Erzählungen sind sowohl unter sich parallel, als auch mit der Hauptgeschichte. Desgleichen wird zuletzt eine innere Beziehung zwischen der indischen Geschichte und der Haupterzählung klar.

Wenn sich auch in all diesen Einschiebungen eine bewußte Absicht nicht verkennen läßt, so macht das Ganze doch einen sehr verwirrenden Eindruck auf den Leser, was ja allerdings Absicht des Dichters gewesen sein mag.

Wir wenden uns nun den andern Novellen zu, die alle unter die zweite von uns oben skizzierte Kategorie fallen. Das Kennzeichen dieser Art von Erzählungen ist, daß mehrere Stämme der Handlung nebeneinander laufen. Träger eines solchen Handlungsstammes kann eine einzelne Person sein, es können es aber auch mehrere Personen sein, die durch ihre Verhältnisse, Pläne, überhaupt ihre Stellung zur Gesamthandlung miteinander verbunden sind.

In dem Hausgesinde[1]) finden sich drei Handlungen (Graf — Gräfin, Andres — Röschen, Hausmeister — Gouvernante). Davon sind die beiden ersten von Anfang an miteinander verknüpft, die dritte wird erst gegen Ende beim Wendepunkt mit hereingezogen.

Die „Emanzipation" ist, was Komposition anlangt, vielleicht die komplizierteste von allen Erzählungen Ludwigs. Wir haben im ganzen fünf Handlungsstämme. Die Träger derselben sind: erstens der Baron (Stamm a), zweitens die Schloßherrschaft mit

1) Tieck als Novellendichter, S. 212, Akadem. Blätter (1884).

1) Greiner a. a. O. S. 15 f.

dem Arzt, dem Pfarrer usw. (Stamm b), drittens die Domisteken (Stamm c), viertens der Träger der Gegenhandlung, der Räuberhauptmann mit seinen Genossen (Stamm d) und fünftens der Polizeidirektor (Stamm e).

Die ganze Erzählung ist in zehn Kapitel eingeteilt. Von diesen Kapiteln gibt das erste ein theoretisches Eingangsgespräch, das noch nichts von der Handlung erraten läßt. Am besten gibt ein Schema die Verteilung und Gruppierung der Stämme:

Kap.	II	Stamm a
Kap.	III	Stamm c
Kap.	IV	Stamm b
Kap.	V	Stämme a + b
Kap.	VI	Stämme b + d
Kap.	VII	Stämme b + d + c
Kap.	VIII	Stämme b + d + c
Kap.	IX	Stämme b + c + e
Kap.	X	Stämme a + b + c + e

Ludwig führt also zuerst in je einem Kapitel die drei Hauptstämme der Handlung für sich allein dem Leser vor, ohne daß dieser ahnt, wie die Verbindung derselben zustande kommen wird. In Kapitel V erscheinen dann a und b verbunden. In Kapitel VI tritt der vierte Handlungsstamm, die Gegenhandlung, hinzu. Der Kampf zwischen dem Handlungsstamm b, der nun durch c unterstützt wird, und den Trägern der Gegenhandlung füllt zwei weitere Kapitel. Die Träger der Gegenhandlung werden dann mit Hilfe der Handlung e besiegt und verdrängt (Kapitel IX) und das Schlußkapitel führt dann die sämtlichen Handlungsstämme, mit Ausschluß der verdrängten Gegenhandlung, vereinigt vor.

Bei allem Geschick, das Ludwig einer so komplizierten Handlung gegenüber entwickelt, macht das Ganze doch einen etwas verwirrenden Eindruck und es ist nicht leicht, einen klaren Überblick zu bekommen.

Das liegt einmal an der großen Anzahl der Stämme. Niemals wieder hat Ludwig soviel Stämme nebeneinander, und später in den Studien (B. VI 259) erklärt er es für das vorteilhafteste, eine leicht übersehbare einfache oder Doppelgruppe zu haben.

Ein anderer Grund für die geringe Übersichtlichkeit dieser Novelle liegt darin, daß der Leser oft einen Stamm ganz aus den Augen verliert, während der Dichter von einem anderen erzählt, so daß man den ersten beinahe vergißt. Am meisten macht sich das bei Stamm e bemerkbar, der in der Einleitung schon vorkam und auf den der Dichter plötzlich in Kapitel IX wieder als auf etwas Bekanntes zurückgreift, während in der ganzen dazwischenliegenden Strecke seiner nur mit einer leicht übersehbaren Andeutung gedacht worden war (B. III 37).

Dem gegenüber bedeutet „Maria" einen großen Fortschritt zum Klaren und Übersichtlichen hin. Der Stoff ist in drei Bücher geteilt, die ihrerseits wieder in Kapitel zerfallen. Es ist das einzige Mal, daß die Einteilung in Bücher bei Ludwig vorkommt. Diese pflegt hauptsächlich angewandt zu werden, wenn größere Verschiebungen in Raum oder Zeit vorkommen. Und in der Tat ist sie darum auch nur hier am Platze, denn sonst sind bei Ludwig die Handlungen in Zeit und Raum eng umschrieben.

Die Gliederung ist einfach. Wir haben zwei Stämme. Den Eiseners und den der Maria. Alle anderen Figuren sind Nebenfiguren und stehen in keiner direkten Beziehung zur Haupthandlung.

Im ersten Buche geht der Dichter durchweg mit Eisener, und zwar erfahren wir nicht mehr von Maria, als Eisener selber hört und sieht. Der Dichter stellt sich also nicht über die Personen, sondern nur gleichsam hinter den einen Helden. Das zweite Buch bringt dann die Erlebnisse der Maria, ohne daß Eisener auftritt. Das dritte Buch erzählt wieder Eiseners Schicksale, bis das Ende die beiden Stämme zusammen führt.

Die beiden Schwächen, die wir bei der Komposition der „Emanzipation" konstatierten, sind hier vermieden. Denn statt der fünf Stämme haben wir nur zwei, und selbst da, wo der eine ganz in den Hintergrund tritt, sorgt der Dichter durch häufige Erwähnung dafür, daß man ihn nicht vergißt. So wird im zweiten Buche, das sonst ganz von Marias Schicksalen handelt, Eiseners oft gedacht.

Wir hatten also fast überall bis jetzt diese Technik der verschiedenen Stämme. Da wir nun auch sonst in den Erst-

lingsnovellen Ludwigs starke Einflüsse Tiecks finden und da Tieck dieselbe Kompositionstechnik in fast allen seinen späteren Novellen angewandt hat, so werden wir nicht fehl gehen, wenn wir ihn als den Hauptlehrmeister Ludwigs annehmen.

Man könnte noch an Einflüsse Shakespeares denken, der auch in seinen Dramen fast überall mehrere nebeneinander laufende Handlungsstämme abwechselnd vorführt. Doch liegt die eindringende Beschäftigung Ludwigs mit Shakespeare zeitlich später, und dieser wäre daher höchstens erst in zweiter Linie zu nennen. Dagegen mag man für die späteren Novellen den Einfluß Shakespeares stärker betonen, denn Ludwig befolgt auch da immer noch dieselbe Technik, während er sich in allem anderen von Tieck vollkommen abgewandt hatte.

Auch die Episode aus dem „Schulmeisterleben" gehört hierher. Wir haben zwar nur zwei Stämme, den des Schulmeisters selbst mit seinen Genossen und den der Bauern. Diese beiden Stämme werden abwechselnd vorgeschoben, jedoch bleibt auch, wenn der zweite Stamm dominiert, der berichtende Schulmeister immer in der Szene. Die beiden Stämme sind hier nur mechanisch verbunden, das heißt es finden keine tieferen Beziehungen zwischen den beiden statt, sondern der äußere Umstand allein, das der Schulmeister den Vorgängen beiwohnt, macht die Vermittelung. Nur das eine Mal, was aber auch nicht von großer Wichtigkeit ist, als der Schulmeister durch sein Geschrei die Entführung verhindert, greift der eine Stamm in den andern hinüber.

Der Aufbau der „Heiterethei" ist einfach und klar. Es finden sich drei Handlungsstämme. Stamm a: dessen Träger die Heiterethei ist; Stamm b: dessen Träger der Holdersfritz ist. Stamm c wird von der Mehrzahl der übrigen Personen, den großen Weibern und ihren Männern gebildet.

Die ganze Erzählung ist in sechsundzwanzig Kapitel eingeteilt. Kapitel 1—4 enthalten Exposition und erregendes Moment. Exponiert wird mit genauer Charakteristik der Helden, das erregende Moment wird durch den ersten Zusammenstoß von Stamm a und b (Szene in dem Hohlweg) gebildet.

Kapitel 5—15 führen die Handlung zu einer glücklich aus-

laufenden Katastrophe (Sturz in den Bach). Von diesen Kapiteln leitet Nr. 5 (Stamm c allein) die folgenden ein. Kapitel 6—9 bringen dann die Ereignisse bis zur Katastrophe vom Standpunkt des Stammes a, der hier mit c verbunden ist. Die Kapitel 9—11 bringen die Ereignisse ebenfalls bis zur Katastrophe, diesmal aber ist Stamm b im Vordergrund. Niemals aber verliert der Leser den anderen Stamm aus den Augen, während der eine ausführlich behandelt wird. Die vier folgenden Kapitel bilden dann den Abschluß der ersten Hälfte der Erzählung. Kapitel 12 handelt von Stamm a, Kapitel 13 von Stamm b, Kapitel 14 von Stamm c und in Kapitel 15 treten nochmals a und c vereinigt auf, um dann aber ganz auseinander zu kommen (indem die Heiterethei die großen Weiber aus dem Hause jagt). Von jetzt ab tritt Stamm c fast ganz in den Hintergrund und die Handlung spielt sich zwischen a und b ab. Die Handlung verinnerlicht sich jetzt. Abwechselnd werden die beiden Stämme vorgeschoben, bis in Kapitel 22 eine vorläufige Lösung (die Verlobung) herbeigeführt wird. Aber noch einmal retardiert die Handlung, man fürchtet schon die Lösung werde unmöglich, bis Kapitel 25 dieselbe endgültig bringt (die Hochzeit). Gerade diese Retardation, daß der Trotz dieser beiden kräftig-stolzen Menschen nicht auf einmal gebrochen wird, gehört zu den feinsten Zügen des ganzen Werkes, und man muß es als einen großen Fehler der auch sonst völlig mißratenen dramatischen Bearbeitung der Novelle durch einen Fremden[1]) ansehen, daß hier diese Retardation ganz ausfiel.

In einem kurzen letzten Kapitel (26) wird über die weiteren Schicksale der Hauptfiguren zusammenfassend berichtet. Wenn ein solches Nachberichten auch sehr in Mode war damals, so ist es doch nicht sehr geschickt. Denn schon aus Gründen der Symmetrie ist es unzulässig, daß in 25 großen Kapiteln die Ereignisse weniger Monate, in einem ganz kleinen Kapitel aber die Ereignisse vieler Jahre berichtet werden. Das erweckt leicht den Eindruck einer Konzession an die ganz aufs Stoffliche gerichtete Neugierde des Publikums.

1) Welker: Die Heiterethei, aufgeführt im Königl. Schauspielhause in Berlin im April 1903.

Die Komposition des Widerspieles ist nicht so kunstvoll. Abweichungen von der rein zeitlichen Aufeinanderfolge kommen nicht vor.

Dagegen ist „Zwischen Himmel und Erde" wieder sehr kunstvoll komponiert. Was wir oben bei der „Heiterethei" als Fehler empfanden, jenes Nachklappen des letzten Kapitels ist hier in sehr geschickter Weise vermieden. Und doch erreicht Ludwig dasselbe wie dort, den Leser mit dem weiteren Leben seiner Figuren bekannt zu machen, was hier viel wichtiger ist, als es in der „Heiterethei" war.

Der Gang der Handlung in der Heiterethei war ein synthetischer, das heißt wir sahen aus Gegebenem erst die Verwickelung entstehen und sich dann lösen. In „Zwischen Himmel und Erde" gibt Ludwig eine Verbindung von synthetischem und analytischem Handlungsgange, die er später selber in den Studien auch theoretisch bespricht (B. VI 234 f.). Er exponiert hier mit der vollendeten Tatsache. Er zeichnet in einem Stimmungsbilde die seltsamen Verhältnisse in dem Nettenmairschen Hause. Dann wirft er plötzlich die Frage auf, wie das alles gekommen, und nun greift er um viele Jahre zurück und erzählt seine Geschichte, an deren Ende wir dahin kommen, von wo wir ausgegangen waren. Mit der Ausmalung desselben Stimmungsbildes, mit dem er begonnen, schließt Ludwig die Dichtung ab. So schließen sich erstes und letztes Kapitel, die beide nur Zustandsschilderung enthalten, um die eigentliche Erzählung, die zwischen ihnen in zwanzig Kapiteln erzählt wird, wie ein Rahmen herum. Die Spannungswirkung, die durch diese Technik erzielt wird, soll in einem besonderen Abschnitt behandelt werden.

Die ganze Handlung setzt sich aus vier Stämmen zusammen. Stamm a: der des Apollonius, Stamm b: der des Fritz, Stamm c: der der Frau und Stamm d: der des alten Herrn.

Die Vorgeschichte wird in Kap. II gegeben. Apollonius durchlebt sie noch einmal im Geiste.

Der Aufbau von „Zwischen Himmel und Erde" unterscheidet sich von dem der früheren Erzählungen durch größere Geschlossenheit. Während dort der Dichter oft auf lange Strecken hin mit einem Stamme ging und die andern im Hintergrunde ließ, schiebt er

hier in viel rascherem Wechsel die Stämme vor. Es hat keinen Zweck im einzelnen dem nachzugehen. Es ist in diesem Werke ein so energisches Vorwärtsdrängen, ein so atemloses Hinstürmen zu dem Höhepunkte, die jeder Regel von epischer Breite direkt entgegenlaufen. Nur einmal in Kap. XIV, XV bleibt der Stamm des Apollonius länger im Hintergrunde, sonst werden die Stämme in ziemlich regelmäßigem Wechsel gefördert.

Im allgemeinen ist der Aufbau der späteren Werke ein viel geschlossenerer als in den früheren, man möchte an einen Einfluß der dramatischen Tätigkeit Ludwigs denken [1]) Nirgends kommt etwas Episodenhaftes vor, nirgends auch mehr eingeschobene Lieder wie in den ersten Erzählungen..

2. Spannungstechnik.

Man kann drei Arten von Spannungswirkungen annehmen:

1. Innere Spannung. Diese ist durch die Motive gegeben. Der Leser wird durch die Leidenschaft mitgerissen, seine Anteilnahme am Schicksal der Personen läßt ihn mit diesen und für diese Furcht und Hoffnung empfinden.
2. Die Spannung, die durch ein Abweichen von der regelmäßigen Chronologie erzielt wird, durch Verschweigen von Geschehenem oder durch Vorwegnehmen künftiger Ereignisse. Hierher gehört auch die von Ludwig am meisten gepflegte Spannungstechnik, die durch das Nebeneinanderlaufen mehrerer Stämme bedingt ist, an spannender Stelle abzubrechen und nun einen anderen Stamm vorzuschieben.
3. Eine dritte Art der Spannung ist die, wo der Leser bewußt getäuscht wird. Das kann durch wirkliches Nichtwissen der Personen in der Erzählung geschehen, es kann aber auch durch die Darstellung bewirkt werden, indem der Dichter durch unklare, irreleitende Darstellungen das Gegenteil des Geschehenen erraten läßt.

1) Wie die dramatische Bearbeitung der Heiterethei, so sind jedoch auch zwei von „Zwischen Himmel und Erde" fehlgeschlagen. Die eine rührt von L. Genschen her, die andere anonym, wurde im „Berliner Theater" 1896 aufgeführt.

Streng genommen beschäftigt uns hier nur die zweite Art, die durch Komposition erzielte Spannung. Aber da die dritte Art meist mit der zweiten zusammen auftritt, so wird auch sie hier behandelt werden.

Abweichungen von der chronologischen Kontinuität kommen bei Ludwig außer der Verschiebung der Handlungsstämme nur ganz vereinzelt vor. Dafür hat Ludwig die Technik, durch Verschieben der Stämme Spannung zu erwecken, von der ersten bis zur letzten Erzählung verwandt. Und auch in den Studien hat er sich über dieselbe ausgesprochen: „Eine Hauptkunst des Romanschreibers ist das Arrangement, das Verschweigen von Dingen, die man gerne wissen möchte, das Zeigen von Personen und Dingen, deren Verhältnis zum Ganzen noch unbekannt ist, das Abbrechen, das Verschlingen, das Verbergen des Innern hinter Äußerm, der Absichten der Personen. In den Charakteren ist etwas Festes gegeben; dem Leser macht's Freude, daß er errät, wie die Person in dem und dem Falle handeln wird" (B. VI 210).

Auch schon bei Ludwigs Vorbildern für die Komposition der Jugendnovellen findet sich diese Technik häufig verwandt, bei Tieck (z. B. Klausenburg) oder bei Hoffmann (z. B. Der goldne Topf).

Im „Hausgesinde"[1]) glaubt man den Kammerdiener bereits in den Händen des lauernden Andres, der „von Most und Tatendurst glüht", da schlummert Andres halb ein und das romantische Zwischenspiel beginnt. Am Schlusse des dritten Abschnittes setzt Andres dem Fliehenden nach wir erfahren das Resultat aber noch nicht, vielmehr wird die Kontrasterzählung am Diebsgewölbe eingefügt. Durch die Anwendung des Kontrastmittels in Einzelzügen ist die Hauptpointe im sechsten Abschnitt besonders herausgearbeitet und eine lebhafte Spannung zwischen dem vorletzten und letzten Abschnitt erreicht.

Auch in der „Emanzipation" finden wir dieses Mittel der Spannungserregung mehrfach verwandt. Als am Ende von Kapitel II der Baron in den Wald eilt, um einen räuberischen

1) Greiner a. a. O. 25.

Überfall zu verhindern, bricht der Dichter plötzlich ab und schiebt die Domestikenszenen ein, so daß der Leser erst am Ende von Kapitel IV über den Ausgang des Rettungsversuchs aufgeklärt wird; aber trotzdem ist die Aufklärung nur eine halbe, denn der Autor geht jetzt mit dem anderen Stamme (b) und der Leser ahnt zwar die Wahrheit, erfährt aber erst ganz am Ende der Novelle die volle Wahrheit. Ganz ähnlich schiebt Ludwig, nachdem er im sechsten Kapitel allerlei Sorgen für das Schicksal der Schloßherrschaft im Leser erweckt hat, in Kapitel VII den Domestikenstamm vor.

In der „wahrhaftigen Geschichte" sind durch das beständige Abbrechen vom Autor wohl mehr humoristische Wirkungen erstrebt.

In „Maria" haben wir ein sehr starkes Spannungsmittel das Ludwig in den „Studien" (B. VI 235) mit einem der Musiktheorie entnommenen Ausdruck als Trugschluß bezeichnet. Er findet sich am Ende des ersten Buches. Es ist vorher in dem Leser der Wunsch erweckt worden, Eisener und Marie möchten vereinigt werden. Als nun Eisener ankommt, um Mariens Hand zu erwerben und Marie scheinbar tot vorfindet, sieht er sich in seiner Hoffnung getäuscht. So wird eine starke Spannung wachgerufen. Freilich bleibt hier der Leser nicht lange im unklaren, denn bereits wenige Seiten weiter, nachdem nur die Reflexion über falschen Idealismus vorüber ist, erfolgt die Aufklärung.

Im „Schulmeisterleben" ist schon dadurch, daß der Schulmeister die Vorgänge auf dem Bauernhof berichtet in der Reihenfolge, wie er sie erlebt, ohne sie aber selber schon ganz zu begreifen, ein starkes Spannungsmittel gegeben. Außerdem aber werden die Erlebnisse der Musikanten immer dazwischen geschoben; so am Ende von Kapitel II, wo der Linkenfriede scheinbar für immer fortgeht, dann wieder nach der vereitelten Entführung.

Spannungseffekte durch Verschieben der Stämme finden sich auch in der „Heiterethei" wiederholt. So im Anfang in Kapitel III, wo wir zuletzt den Holdersfritz zur Rauferei stürmen sehen, ohne etwas über deren Ausgang zu erfahren, während die Erzählung zur Heiterethei in Kapitel IV zurückkehrt.

In der „Heiterethei" aber finden wir diese Spannungswirkung durch bloßes Verschieben der Stämme noch verbunden mit jener durch stilistische Mittel erzielten Spannung, indem der Dichter durch Unklarheit der Darstellung, ja durch bewußte Entstellung der Tatsachen einen anderen als den wirklichen Ausgang ahnen läßt.

Derartiges findet sich häufig bei Dickens. Es möge genügen, ein Beispiel anzuführen: Als im „Heimchen am Herde" der boshafte Tackleton den harmlosen Fuhrmann ans Fenster führt und diesem draußen sein Weib mit dem Fremden in zärtlicher Umschlingung zeigt, da spricht der Dichter plötzlich dazwischen, was aber in Wirklichkeit durchaus nicht der Wahrheit entspricht: „O ihr Schatten am Herde! — — O treuloses Weib!" —[1])

Die stärkste Wirkung dieser Art, zugleich wieder ein Trugschluß, findet sich bei Ludwig am Schlusse von Kapitel IX. Der Dichter ist bisher immer mit dem Stamm der Heiterethei gegangen, bricht aber plötzlich ab, nachdem er erzählt hat, wie der Holdersfritz vom Steg ins Wasser geflogen ist, von der Heiterethei gestoßen. Nun erzählt er von Stamm b wieder bis zum Sturz ins Wasser, verschweigt aber wiederum den Ausgang. Und hier (Kapitel XII, Schluß), wendet Ludwig einen jener obenbeschriebenen stilistischen Kniffe an. Er beschreibt die Empfindungen des versinkenden Holdersfritz: „Und diese eigene Empfindung, die schon in Bewußtlosigkeit übergeht, weiß er (der Holdersfritz), ist die Empfindung, die jeder Mensch kennen lernt, aber keiner mehr als einmal.

Nicht lange, und keine Blase mehr spritzt auf über dem Liegenden. Der Wasserspiegel schließt sich und zeigt gleichmütig der stillen Nacht ihr Bild" (B. IV 102).

So muß der Leser den Holdersfritz natürlich für tot halten. Kapitel XII bringt wieder den Stamm der Heiterethei, immer noch läßt der Dichter den Leser im unklaren, dann folgen halbe Aufklärungen, bis endlich in Kapitel XIII alles klargelegt wird.

Die ganze Szene hat große Ähnlichkeit mit einer in dem von Ludwig so genau studierten „Altertümler" (besprochen in den

1) Übers. v. Spitta. S. 66.

„Studien“ B. VI 232) von W. Scott. Hier fällt Lowells Gegner schwer verwundet; Lowell entflieht im Glauben ihn getötet zu haben, und erst lange nachher kehrt die Handlung wieder zu dem Verwundeten zurück, und der Leser erfährt nun, daß gar kein tödlicher Ausgang vorlag.[1])

Andere, wenn auch nicht so starke Spannungswirkungen werden durch dieselbe Technik in der Heiterethei in Kapitel XVII erreicht, wo wir über den weiteren Verlauf der Krankheit des Holdersfritz nichts erfahren, nach einigen Äußerungen des Baders sogar annehmen müssen, es stehe sehr schlimm um den Kranken, während die Handlung sich dem Stamm der Heiterethei zuwendet. Ebenso springt die Handlung in Kapitel XXII um, ohne daß der Leser erfahren hat, welchen Ausgang die Werbung des „Fräle“ bei der „Gringelswirtsey“ nimmt. Ja der Leser muß sogar den ihm unwillkommenen, in Wirklichkeit nicht eintretenden Ausgang annehmen. Denn der Dichter setzt, als sich der Holdersfritz zu spät bemüht, das Fräle zurückzurufen, ironisch hinzu: „Es ist eine Eigenheit guter Entschlüsse, daß sie gewöhnlich zu spät kommen“ (B. IV 180).

In „Zwischen Himmel und Erde“ ist schon durch die obenbeschriebene Art der Exposition ein starkes Spannungsmoment gegeben. Dazu greift auch hier der Dichter wiederholt ein und sucht den Leser zum Nachdenken anzuregen über die Art, wie so seltsame Verhältnisse, wie die im Nettenmairschen Hause, zustande gekommen sein können. Auch werden die wichtigsten Motive der späteren Handlung, bitterer Schmerz über gestohlenes Glück, drohender Mord usw. voraus deutend erwähnt. Die so im Leser erweckte lebhafte Spannung wird erst am Schlusse der ganzen Erzählung völlig ausgelöst.

Im übrigen überwiegt gerade in dieser Novelle die innere Spannung. Zwar kommen auch mancherlei äußere Spannungswirkungen vor. Doch sind sie hier geschickter angelegt als in der „Heiterethei“, wo die Maschinerie zu offen liegt, und der Leser zu sehr die Absicht merkt. Nur einmal in den Kapiteln XIV, XV, wo

1) Scott: Altertümler, III. Teil, S. 38. Übers. v. L. Tafel. Stuttgart 1828.

Apollonius länger im Hintergrunde bleibt, wird durch das Vorschieben anderer Stämme Spannung bewirkt, doch nicht so willkürlich wie in der Heiterethei. Denn hier liegt ein wirkliches Nichtwissen der Personen vor, die annehmen, Apollonius sei der abgestürzte Schieferdecker.

Wenn wir dieses Kapitel nochmals überblicken, so finden wir, daß Ludwig in der Kompositionstechnik keine größeren Schwankungen durchgemacht hat. Es läßt sich von den ersten Novellen an ein Streben nach wirkungsvoller künstlerischer Komposition bei ihm konstatieren. Aber im Grunde ist seine Technik immer dieselbe geblieben.

Sie ist in den ersten Novellen noch etwas ungeschickter verwandt. Später wird sie klarer und durchsichtiger. Nur die letzte Erzählung weicht etwas ab, hier wird durch das raschere Wechseln im Weiterfördern der Stämme eine größere Gedrängtheit erzielt.

Von der ersten Novelle an wird dann die Kompositionstechnik auch zu Spannungswirkungen verwandt. Am stärksten sind diese in der „Heiterethei" herausgearbeitet. In der letzten Erzählung „Zwischen Himmel und Erde" treten diese Spannungswirkungen gegen die starke innere Spannung zurück.

Kapitel III.

Darstellung.

1. Sprache und Stil.

Es macht sich bei Ludwig schon seit den ersten Novellen eine bestimmte Neigung, die Sprache zu stilisieren und gewisse Kunstmittel anzubringen, geltend. Diese sind besonders: eine große Vorliebe für ausgeführte Gleichnisse und die für Ludwig besonders charakteristische konkrete Verwendung von Abstrakten, die nicht nur im Hausgesinde sich findet, wie Greiner[1]) annimmt, sondern die durchgeht bis zu den letzten Novellen. Als ein weiteres Charakteristikum für den Stil Ludwigs, besonders in den ersten Novellen, kommt eine Neigung zum Witzeln hinzu, ein Prunken mit originellen

1) Greiner a. a. O. 49.

Einfällen. Letzteres kann man wohl auf Jean Paul zurückführen und wenn auch kein direkter Einfluß vorliegen mag, so doch ein mittelbarer. Denn gerade durch diese Manier der geistreichen Bemerkungen hat Jean Paul stark auf den Stil der ganzen Zeit gewirkt.

Im „Hausgesinde“[1]) findet sich gleich im Anfang ein Vergleich zwischen dem Gärtnerberufe des Andres und seiner Liebe zu Röschen. Später heißt es in der großen Festschilderung: „Die alten Bauernweiber kommen wie wandelnde Glocken, die alten Burschen haben ein Münzkabinett von angeöhrten Silbermünzen am Wams; die Arme bewegen sich wie Peitschenstiele ꝛc.“

Auch für die obengenannte Personifikation von abstrakten Begriffen seien ein paar Beispiele genannt: „Da versteckte sich die Verschämtheit geheim sich wähnender Neigung vor den nicht schonenden Anspielungen hinter verlegenem Gekicher und scheinbar unbefangenem Eingehen auf den Scherz.“ Oder später heißt es: „Das böse Gewissen brach ihm die Knie. Welch ein Unglück wenn die poetische Gerechtigkeit der Fabel sich den Schnupfen holte.“

Besonders durch Verbindung ganz verschiedenartiger Dinge sucht Ludwig geistreich-witzig zu wirken. „Andres glüht vor Most und Tatenlust.“ „Vivat die Pfiffigkeit und das nette Röschen!“ „Die Alten kommen im Brautkleide, das sich länger erhalten hat, als die Bräutigamswonne“ ꝛc. — Das alles wären Illustrationen zu der Definition Schopenhauers, nach der der Witz eben darin besteht, daß heterogene Elemente unter einem gemeinsamen Gesichtspunkte vereinigt werden.

Im Satzbau zeigt Ludwig im allgemeinen eine Neigung zu ruhigen gleichmäßigen Perioden, wenigstens in den erzählenden Partien. Dagegen finden sich in den effektvollen Gesprächen zwischen Andres und Röschen häufiger kurze, abgerissene, bisweilen in der Mitte abgebrochene Sätze, desgleichen in der Szene am Diebsgewölbe.

Der Stil der „Emanzipation“ trägt im ganzen ein verwandtes Gepräge. Wieder haben wir die manchmal etwas schwülstigen Metaphern: So blinkt aus der Börse der „einladende Glanz des

1) Greiner: a. a. O. 47f.

Gottes der Erde" (B. III 10) oder „tritt vor sie hin, die dir den Sirenensang vorsingt von ewiger Liebe" (B. III 6) oder die Wirtin erhob ihr Gesicht „von dem pergamentenen Lager der knochigen Hände" (B. III 11).

Wieder findet sich auch die Personifikation von Abstrakten: „Die Spannung unterdrückte den Atem" (B. III 15) oder: „Keine Kriege rütteln an den Pfosten der politischen Welt" (B. III 21).

Weithergeholte Vergleiche sollen humoristisch wirken: „Es lag so abenteuerlich vor ihm, wie ein Kapitel aus dem Don Quichotte" (B. III 8). Wieder finden sich Zusammenstellungen der heterogensten Dinge: „Eisenbahnen, Kunstausstellungen, Reibfeuerzeuge, Hagelassekuranzen, Theologie, Philosophie, Punscheffenz, Konstitutionen, Landstände und Eau de Cologne" (B. III 18) oder: „Leib und Leben für unsere gnädigste Herrschaft! schrie Punsch und Treue aus dem ganzen Chor" (B. III 55).

Obwohl auch in dieser Novelle lange, oft komplizierte Perioden überwiegen, so finden sich doch in besonders bewegten Momenten auch ganz kurze, asyndetische Stellen (z. B. B. III 56 oben). Ja, es finden sich sogar kühne Abweichungen von der gewöhnlichen Syntax: „Eilige Schritte von außen. — Die Türe geöffnet. — Zu spät, zu spät" ꝛc. (B. III 63).

Ganz frei von Reminiszenzen scheint der Stil nicht zu sein. Es seien zum Beispiel folgende zwei Stellen nebeneinander gestellt. Die eine stammt von Novalis, ist die dritte Hymne an die Nacht,[1]) und schildert die Vision, die der Dichter am Grabe der Geliebten hat. Die andere Stelle ist der „Emanzipation" entnommen, jener Szene wo der fiebernde Baron in Florentine ein höheres Wesen, seinen Schutzgeist erblickt. (B. III 29 f).

Novalis	Ludwig
Und mit einem Male riß das Band der Geburt, des Lichtes Fessel — hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr Zusammen floß die	Vor ihrer Seele hob das Geschick den Vorhang mit den lächerlichen Hieroglyphen des Menschenwerks — Denn das Irdische war versunken unter ihr

1) Novalis Schriften. ed. Heilborn I 310.

Wehmut in eine neue unergründliche Welt — du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich. — Über der Gegend schwebte mein entbundener neugeborener Geist. — Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter. An ihrem Halse weint ich dem neuen Leben entzückende Tränen ꝛc. und das trunkene Auge war Genosse der Engel. Sie sah ein unabhängiges Leben der Geister von den Körpern. — Und weder Zeit noch Raum begrenzte den Verkehr. Jahrtausende, Weltentfernungen zerflossen vor dem Bewußtsein der ewigen Seele. Die Satzungen der Menschheit zertropften wie Nebel. Sie neigte sich und sagte: „Und nun segne auch du mich" — ꝛc.

Der Stil der „wahrhaftigen Geschichte" ist im allgemeinen einfacher. Die Tropen und Metaphern treten mehr in den Hintergrund, wenn sich auch immer noch absonderliche und witzelnde Vergleiche genug finden. Z. B.: „Der volle Mond hing in die Stube herein wie ein Kürbis" (B. III 80). — In den indischen Geschichten ist der Ton des Märchens nachgeahmt.

Der Stil in „Maria" ist einfach und nähert sich in seiner schmucklosen, ruhigen Art dem der späteren Tieckschen Novellen. Nur selten wird er schwülstig und gesucht wie in dieser Stelle: „Der Eigennutz der Eitelkeit ist der Schmutz, der durch diese Gährung aus dem Organismus des inneren Lebens herausgeworfen werden muß" (B. III 167). Der Vortrag hält immer einen gleichmäßigen, gemessenen Gang ein. Man hat auch an den späten Goethe erinnert, und in der Tat gemahnt der Stil der „Maria" oft an den Goethes, z. B. in den „Wahlverwandtschaften".

Der Stil des „Schulmeisterlebens" bietet mehr des Auffallenden. Das ganze ist in der Art tagebuchartiger Aufzeichnungen gehalten. Mehrere kleinere Stilmittel, die ganz durchgehen, sollen diese Illusion aufrechthalten. Hierzu gehört, daß der Schulmeister gern das Pronomen personale ausläßt. „Erwiderte deshalb ihren Gruß noch einmal so gerne" (B. III 236). „Fragte sie nun" (B. III 242). Eine andere Stileigentümlichkeit sind Sätze wie diese: „Worauf sich die Maredore lautweinend absentierte" (252). „Worauf der Beust im Zorn als ein wahrer Tyrann zur Antwort gab: ꝛc." (B. III 257).

Dazwischen kommen wieder seltsame Redensarten vor, die an Jean Paul erinnern könnten: „Maredore aber schnitt ihm mit ihren Augen nicht das angenehmste Freundlichkeitsgericht vor." Man hat gerade mit auf diese Redensart, sonst kommt kaum mehr eine ähnliche vor, eine Abhängigkeit von Jean Paul begründen wollen,[1]) eine Behauptung, der ich schon oben entgegengetreten bin. Denn der Stil ist viel zu einfach und realistisch für Jean Paul, derartige Concetti sind ganz vereinzelt, und es findet sich auch nichts, was an den musikalischen Rhythmus und den sentimentalen Schwung der Prosa Jean Pauls erinnert. Es müßte denn sein, daß Stern, der diese Abhängigkeit behauptet, aus den nicht veröffentlichten Teilen des Romans weitere Belege entnommen hätte, doch das im Druck vorliegende Fragment ist, einzelne Kleinigkeiten ungerechnet, so wenig Jean Paulisch wie nur möglich.

In diesem Werke findet sich auch zum ersten Male Dialekt. Zwar werden die Reden der Bauern durchweg schriftdeutsch wiedergegeben, nur vereinzelte Stellen, und zwar sind dies formelhafte Reden, die bei der Einladung zur Hochzeit bräuchlich waren, finden sich. So antwortet Vater Barthel „wie's gebräuchlich ist": „Na, mer wullens uns eberlaihn." Und darauf erwidert der Huchzitbitter: „Na, Vater und Mutter Barthel; da eberlaihts euch recht. Ich kumm ufn Sunntich weär un frahe weär nach" (B. III 239).

Dagegen ist in der „Heiterethei" der Dialekt ausgiebig verwandt. Und zwar nahm Ludwig diesmal, während im „Schulmeisterleben" es der obersächsische war, diesmal seinen heimischen Eisfelder Dialekt. Der Dialog ist ziemlich durchgehend Dialekt. Dagegen erscheint dieser niemals in der direkten Erzählung, wie bei Jeremias Gotthelf. Auch ist er niemals für den nicht aus der Gegend Stammenden so unverständlich, wie bei dem Schweizer. Überhaupt kann man eigentlich nur von dialektisch gefärbter Sprache reden. Vorbildlich dürfte auch hier Auerbach mit seinen ersten Werken geworden sein, der in der Vorrede zu seinen „Schwarzwälder Dorfgeschichten" bemerkt: „Die Eigentümlichkeiten des Dialekts und der Redeweise sind daher

1) B. I XXXIV. Stern II 479.

nur in so weit beibehalten, als das wesentliche Gepräge derselben damit dargetan wird.“[1]) So ist es auch bei Ludwig.

Treitzschke kritisiert wie immer so auch hier sehr scharf: „Auch bei Ludwig finden wir dies unnatürliche Gemisch von Schriftsprache und Dialekt, das nicht Fisch und nicht Fleisch ist.“[2]) Darauf ist jedoch zu erwidern, daß in solch dörflichen Städten, wie Luckenbach zu denken ist, allerdings ein solches Gemisch gesprochen wird, und daß es sich hier ja auch nicht um Bauern, sondern um wohlhabende, kleinstädtische Handwerker handelt.

Auch das Vorbild von Dickens hat vielleicht schon eingewirkt, der ja auch seine Proletarier, z. B. die Fischer in „David Copperfield“, im Dialekt reden läßt.

Das Hauptcharakteristikum des von Ludwig verwandten Idioms ist das Wegfallen des „e“ am Schlusse. Also z. B.: „Käm'“, „sollt'“, „könnt'“ (B. IV 4). Hierdurch wird der Satzrhythmus ganz verändert, wodurch bei solchen, die dieser Mundart ferner stehen, vollkommen der Eindruck des Dialektischen hervorgerufen wird. Das war auch bei Auerbach so der Fall.[3]) Die Stellung im Satz wird öfters geändert: „Wenn man's so ruhig wollt mit ansehn“ (B. IV 40). Worte, die nicht ohne weiteres verständlich sind, kommen selten vor. Dann wird die Erklärung in Klammern beigegeben, z. B.: „Tichterle (Enkel)“ (B. III 94).

Bilder und Gleichnisse kommen wieder sehr zahlreich vor. Sie sind nicht so weit hergeholt wie in den ersten Novellen, wohl aber meist ganz dem engen Gesichtskreis der handelnden Person angepaßt und aus ihrem Sinne herausgenommen. Goethe braucht einmal von Hebel den Ausdruck, er habe die ganze Natur „verbauert“. Ähnliches könnte man von Ludwig, wie er sich in diesen beiden Novellen zeigt, sagen. So erhebt sich der Mond „in bleiche, regenkündende Dünste gehüllt, wie im bloßen Hemde aus seinem Lager hinter dem Perleberg“ (B. IV 137), oder an anderer Stelle: „Die Lampe konnte kaum die Augen offen halten vor

1) Ges. Schriften I. Vorrede VII.

2) Polit. und histor. Aufs. I. 449.

3) Vgl. hierzu Hermann Fischer. Beiträge zur Literaturgeschichte Schwabens. I 242.

Schläfrigkeit und kämpfte immer schwächer zwischen Einnicken und gewaltsamem Emporraffen" (B. IV 26). So wird alles ins harmlos-gemütliche übertragen. Alle Vergleiche haben humoristischen Anstrich. Mitunter werden solche Vergleiche sehr weit ausgesponnen. So wird der Holdersfritz, den seine frühere Bewunderer nicht mehr achten, mit dem Popanz in den Kirschen verglichen, den die Sperlinge erst fürchten, auf dem sie aber nachher herumtanzen (B. IV 209 f). Im Widerspiel wird die wechselnde Herrschaft der Schwarzen und der Frau Bügel mit dem Wechsel von Sonne und Mond verglichen (B. IV 282).

In „Zwischen Himmel und Erde" ist die Sprache durchweg stilisiert. Kein Dialekt findet sich. Der Dialog wird oft in indirekter Form gegeben, um so größere Einheitlichkeit des Stiles zu erzielen.

Wieder finden sich die für Ludwig charakteristischen Figuren der Rede. So die Personifikation von Abstrakten: „Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt — über die Geschäftigkeit der Bewohner — ihre Schwingen breitet. — „wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür herauf — und wieder hinunter — ruhelos wieder vor und wieder hinterschlich" (B. V 7). Ja, diese Art wird zur durchgeführten Allegorie in dem Hausgeist (B. V. 7.). Man könnte dabei an Freytags „Gelbe Katze", in „Soll und Haben" denken. Doch liegt bei Ludwig eine Personifikation der Stimmung vor, während es sich bei Freytag bloß um eine tändelndes Spiel mit romantischen Vorstellungen handelt.

Die Satzstellung weicht von der gewöhnlicher Prosa stark ab. Kurze Sätze überwiegen bei weitem. Anaphern sind vielfach verwandt; meist werden die Sätze ohne jede Verbindung aneinander gereiht. Dadurch wird ein leidenschaftliches Prestissimotempo erzielt, das den Leser aufregen muß, das aber mit den herkömmlichen Begriffen vom breiten epischen Stil nicht das geringste gemein hat.

Ähnliche Wirkungen werden auch durch die vielen Ausrufesätze und durch die besonders zahlreichen rhetorischen Fragen erzielt. Oft drängen sie sich dicht hintereinander, z. B. (B. V 141 : „Und Fritz Nettenmair? Wie war ihm zu Mut in dieser Nacht? Als er ruhelos wie ein gequälter Geist, bald händeringend, bald fäuste-

hallend den Gang vom Hause nach dem Schuppen und wieder von dem Schuppen nach dem Hause schlich? usw."

Eine Besonderheit des Stiles in dieser Erzählung ist die wörtliche Wiederholung von ganzen Sätzen. Zwei Kapitel beginnen mit dem pathetischen Satze: „Zwischen Himmel und Erde ist des Schieferdeckers Reich" (B. V 11 und 170). Mehrmals, mit nur geringen Abänderungen kehrt die Frage wieder: „Welch Schicksal werden sie vereint sich spinnen, die Leute in dem Haus mit den grünen Läden?" (B. V 51) oder „Es wurde immer dunkler, es wurde immer schwüler das Leben in dem Hause mit den grünen Läden" (B. V 108, 138 ff.).

Man hat über den Stil dieser Erzählung verschieden geurteilt, und Ludwig selbst kam, wie wir unten sehen werden, später in seinen theoretischen Schriften davon ab, kurze Sätze usw. zu brauchen, und empfiehlt auch in der Sprache Ruhe und Behaglichkeit.

Daß trotzdem auch auf den Kenner starke Wirkung, auch wie es scheint gerade durch die Sprache, erzielt wurde, möge diese Briefstelle Paul Heyses beweisen, der urteilt: „Dergleichen ist wohl in Prosa nie geschaffen worden."[1])

2. Subjektives.

Im Gegensatz zu Jean Paul, der wie kaum ein anderer mit seiner Person zwischen Leser und Erzähler trat, waren Tieck, und auch Hoffmann in den meisten Novellen, verhältnismäßig objektiv. Bei Tieck war das schon durch die Art, seine Novellen überwiegend in Dialogform zu geben, bedingt. Objektiv in dem Sinne freilich, wie das die französischen Realisten, Flaubert voran, oder in Deutschland Spielhagen später verlangten, war auch Tieck nicht. In satirischen Anspielungen, in der „romantischen Ironie", in der Zwischenreflexion tritt auch er mit seiner Person hervor. Reine, vollkommene Objektivität bleibt ja immer nur ein unerreichbares Ideal für den Erzähler, wenn man es überhaupt als ein solches annehmen will.

In den ersten Novellen hält es Ludwig hierin wie Tieck.

1) Zitiert nach Stern I. Einl. 277.

Seine Person tritt niemals auffällig in den Vordergrund. Aber er verrät mitunter seine Teilnahme an den Personen. So wird in der Emanzipation der Baron bereits im Anfang (B. III 10) als „unser Freund" bezeichnet, wie das bei Goethe, Tieck u. a. m. sich oft findet.

Die „romantische Ironie" tritt besonders in den Domestikenszenen hervor, mit ausgesprochener Frontwendung gegen die Jungdeutschen. Auch satirische Anspielungen finden sich in den ersten Novellen. So im Hausgesinde[1]) auf den Schlendrian der Duodezfürstentümer, in der Emanzipation auf „Gutzkow, Mundt und andere Herrlichen", mit denen die Domestiken, die Erfinder der Emanzipation, dereinst zusammen genannt zu werden hoffen.

In „Maria" tritt zuweilen sehr stark die Zwischenreflexion hervor, während die Ironie verschwindet. Besonders im Anfang des zweiten Buches findet sich eine lange reflektierende Einschiebung. Der Dichter reflektiert zuerst über eine Möglichkeit im Leben seines Helden (B. III 165 f.): „Wäre Eisener nicht schon am Morgen jener Nacht voll Herzensangst und Gewissensbisse auf der Reise nach Amerika gewesen, es wären ihm Jahre des Kummers erspart geblieben. Ob er dabei gewonnen hätte?" Und hieran anknüpfend philosophiert der Dichter über den falschen Idealismus anderthalb Seiten lang.

Die „wahrhaftige Geschichte" wird gar nicht vom Dichter direkt erzählt, sondern von einem, der sie selbst erlebt hat, vorgetragen. Satirische Bemerkungen und Ausfälle sind auch hier reichlich eingestreut. So heißt es: „Wie er so, wie Karl Moor auf der Bühne, mit dem Oberleibe zurückgebogen, die geballten Fäuste weit von sich streckte." (B. III 102.) Man möchte hierin schon eine Vorausdeutung auf Ludwigs spätere Polemik gegen Schiller sehen.

Dazwischen persifliert Ludwig wiederholt den Lokalpatriotismus der Leipziger, was besonders in der Erzählung des zweiten Literaten zutage tritt.

Überhaupt ist die ganze Geschichte voll von einer latenten

1) Greiner, a. a. O. 24.

Animosität, in der Art Hoffmanns, gegen die Philister, was in vielen scheinbar nebensächlichen Bemerkungen sich geltend macht.

Das „Schulmeisterleben" ist ebenfalls eine Scherzählung. Hier bleibt der Dichter notwendig im Hintergrund. Die Reflexionen, die der bedächtige Schulmeister aber an alles knüpft, dienen zur Charakteristik und gehören nicht hierher.

Dagegen erscheint in den späteren Erzählungen der Dichter mit seiner Person viel häufiger in der Szene. Es mag das dem Einfluß der Engländer, besonders von Scott, Dickens und Thackeray zuzuschreiben sein.

So redet der Autor in der „Heiterethei" oft direkt mit dem Leser, ja er zieht diesen auch mit in die Erzählung hinein. So schreibt er zum Beispiel (B. IV 17): „Wir können sie (die Heiterethei) getrost sich selber überlassen; es wird für das Verständnis unserer Erzählung nötig sein, dem Orte, dem sie so rüstig zufährt, und dem Treiben und der Art seiner Bewohner einen, wenn auch nur flüchtigen Blick zu gönnen. Wir eilen ihr voraus, sicher, das sie uns bald einholen wird. Wir kommen zunächst ꝛc. — —." Derartige Zwischenreden des Dichters mit dem Leser machen den Eindruck, als habe jener sich selber mündlich erzählend gedacht. Auch Auerbach, der ja für diese Erzählungen anregend war, sagt das von sich.[1])

Aus seiner Bewunderung für die Hauptpersonen, seiner Abneigung oder leicht ironischen Stellung gegenüber andern macht der Autor gar kein Hehl. So schreibt er (B. VI 131): „Schade, daß kein Maler das Mädchen sah, wie sie so schlank und hoch an der Tür stand."

Auch über die Handlungen seiner Figuren gibt Ludwig sein Urteil ab, faßt dieses wohl auch in einer kurzen Lebensregel zusammen. Z. B.: „Es ist ein eigen Ding! In seinen Gedanken kann der Mensch sich frei machen; aber sowie er mit Menschen lebt, wird er ihr Sklave, und wenn er sich zu ihrem Beherrscher aufschwänge. Dann muß er den allgemeinen Gedanken anerkennen, sei's durch Fügen, sei's durch Trotz" (B. IV 92).

1) B. Auerbach: Ges. Schriften. Bd. I. Vorrede VII.

Überhaupt zieht sich ein leicht lehrhafter Zug, der ja für die ganze Dorfgeschichtenliteratur charakteristisch ist, durch das ganze hindurch. Doch dürfte das kaum unangenehm sich bemerklich machen, nimmt überhaupt niemals den Predigerton wie bei Jeremias Gotthelf an, sondern zeigt sich nur in ganz verstreuten kleinen Bemerkungen.

Der satirische Zug, der in den ersten Novellen Ludwigs hervortrat, ist fast ganz verschwunden. An dessen Stelle ist der Humor getreten. Ludwig lacht nicht mehr über seine Personen, er lächelt höchstens über sie und es ist ein wohlwollendes Lächeln. Es ist die Art, wie Scott und Dickens Welt und Menschen sehen, und man könnte von Ludwig sagen, was Taine von Scott sagt: „W. Scott n'est jamais aigre, au fond il aime les hommes, les excuse ou les tolère; il ne flagelle point les vices, il les démasque, encore les démasque-t-il sans rudesse." [1])

Fast noch mehr als in der „Heiterethei" tritt der Dichter in „Zwischen Himmel und Erde" hervor.

Hier tauchen wieder die langen Zwischenreflexionen auf, die hier allerdings stark lyrisch gefärbt sind. So reflektiert der Dichter über die Heimatsgefühle (B. V 8) oder über die Schuld (B. V 51).

Auch sonst gibt Ludwig seiner persönlichen Meinung Ausdruck. Manche Personen werden beständig mit lobenden, resp. tadelnden Epitheten genannt, z. B. „der alte wackere Bauherr" (B. V 162).

Wieder knüpft der Verfasser seine Gedanken an die Handlungen seiner Personen an, und faßt diese in einem kurzen Satze der Lebensweisheit zusammen: „Wie mancher meint die Welt zu kennen und kennt nur sich" (B. V 41).

Die ethische Tendenz, die das ganze Werk durchzieht, wird klar zusammenfassend am Schluße ausgesprochen.

Seine Teilnahme am Gang der Handlung, seine Befürchtungen für die Zukunft gibt Ludwig durch allerlei Ausrufe und Fragen, die er in die Erzählung wirft, zu erkennen. „Ach, es war ein wunderlich schwüles Leben von da in dem Hause mit den grünen Fensterladen, tage-, wochenlang!"

---

1) H. Taine: Histoire de la littérature anglaise, IV 305 f.

Die Zitate beziehen sich auf die Ausgabe von Bartels (B.), einzelne auf die von Adolf Stern besorgte Ausgabe der Schriften Ludwigs. Mancherlei Material lieferten die Einleitungen. Für das „Hausgesinde" konnte eine sorgfältige Arbeit von W. Greiner (Diss. Jena) benutzt werden. Die sonst herangezogenen Werke sind stets an der betreffenden Stelle namhaft gemacht.

Lebenslauf des Verfassers.

Ich bin geboren in Bad Ems a. d. Lahn 7. August 1882. Nach Absolvierung des Gymnasiums zu Weilburg a. d. Lahn studierte ich in München, Berlin, Genf, Wien, Paris und Tübingen.

Meine Lehrer waren die Herren Professoren und Dozenten Breymann, v. Heigel, G. Hartmann, Lipps, Muncker, Paul, Riehl, Voll, Weese; Haguenin, Herrmann, Lenz, Pariselle, Paulsen, Röthe, E. Schmidt, Stumpf, Schulz-Gora, Wölfflin; B. Bouvier, Bailly, Mercier, Redard, Bullioty; Erben, Fournier, Heinzel, Meyer-Lübke, Minor; Faguet, Lanson, Leroy-Beaulieu; Bohnenberger, H. v. Fischer, Sapper, Voretzsch.

Ich bin allen diesen Herren zu Dank verpflichtet; Herrn Prof. Minor-Wien und Herrn Prof. v. Fischer-Tübingen auch besonders für freundlichen Rat bei Vollendung dieser Arbeit.